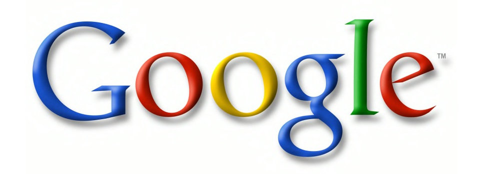
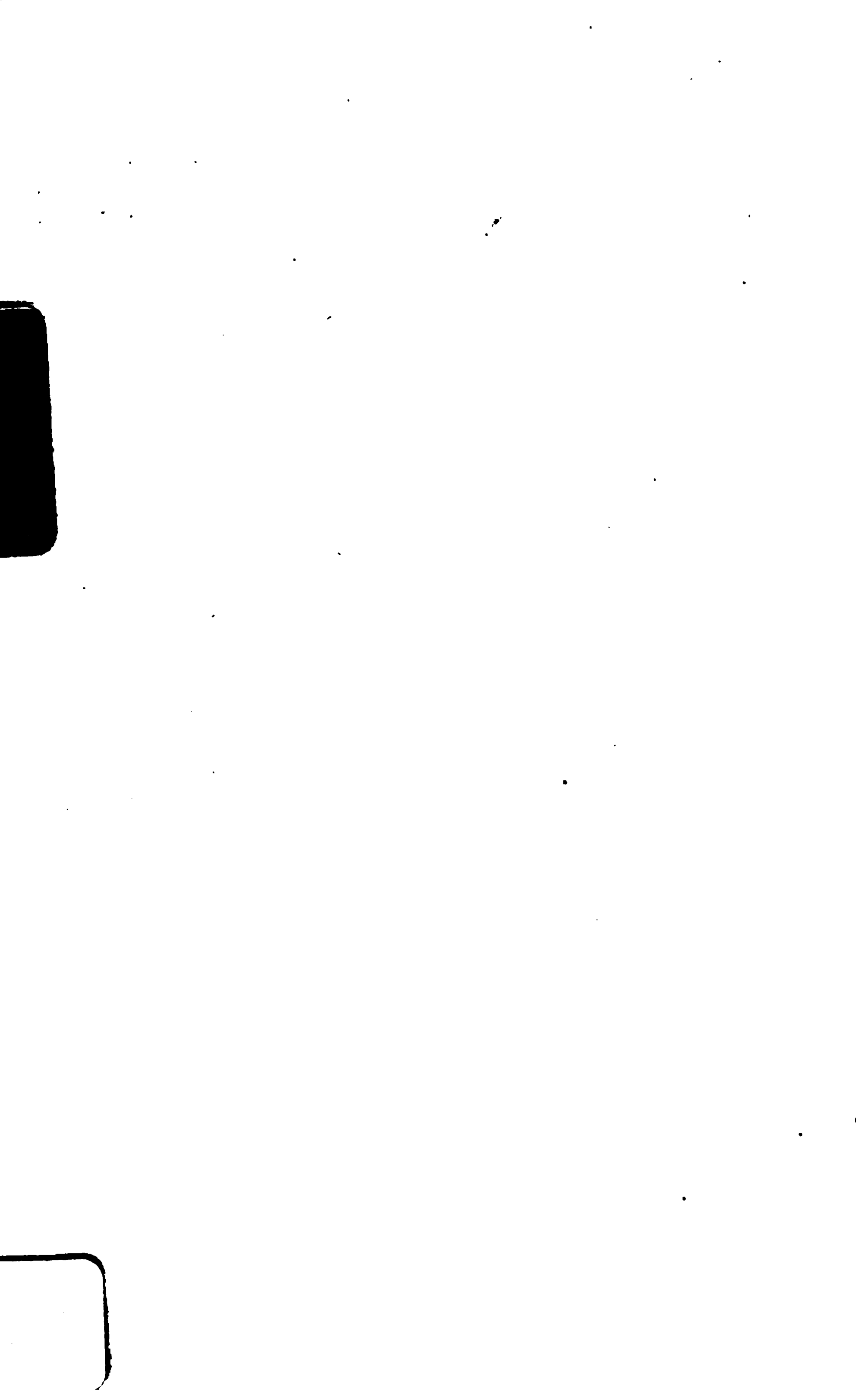




Adolf Gaspary,

Geschichte

der

Italienischen Literatur.

Band I.

Italian literature, history

Geschichte

der

Italienischen Literatur

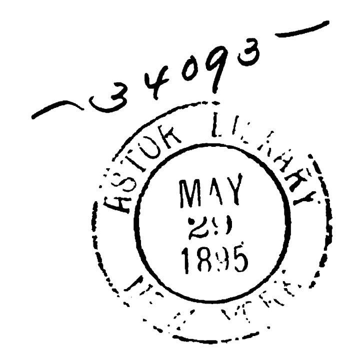
von

Adolf Gaspary.

Erster Band.

Die italienische Literatur im Mittelalter.

Straßburg.
Verlag von Karl J. Trübner.
1885.


34093
ASTOR LIBRARY
MAY
29
1895

Dem theuren Andenken

an

Francesco De Sanctis

gewidmet.

Inhalt.

I.

Einleitung.

Als die germanischen Stämme dem römischen Reiche ein Ende machten, war es nur ein Schatten, welchen sie zerstörten. Aber diesem Schatten selbst verlieh noch die Erinnerung an die gewaltige Vergangenheit eine imponirende Größe; die bloße Idee des römischen Staates, der römische Name waren so mächtig, daß sich vor ihnen die Barbaren beugten, während sie die Sache vernichteten, und jene Macht dauerte lange fort, beeinflußte unablässig die Geschicke Europas im Mittelalter und diejenigen Italiens bis in die neueste Zeit. Und es bestanden noch die Reste der antiken Cultur, wie sehr dieselbe auch im Verfall begriffen war; eine spärliche Tradition des Classischen hörte im Mittelalter niemals auf, und bot in späteren Jahrhunderten den Anknüpfungspunkt für jene Erneuerung der Studien, aus welcher das moderne literarische Leben hervorgegangen ist.

Als Odoaker (476) den letzten Kaiser von Westrom entthront hatte, setzte er sich nicht an dessen Stelle, sondern begnügte sich mit dem Titel des Patritius und änderte an der Verfassung nichts Wesentliches. Nicht anders ward es mit der Einnahme Italiens durch die Ostgothen; der römische Staat bestand dem Namen nach fort; Theodorich achtete ihn als den wahren Staat; die Gothen bildeten das Heer, sie besaßen das Reich; aber es sollte nicht ein gothisches, sondern das römische sein. Eben in dieser Unterordnung der Realität unter eine inhaltlos gewordene Idee lag der Widerspruch, an welchem der neue Staat dann so schnell zu Grunde ging. Und dieselbe Achtung wie vor dem römischen Staate hegte Theodorich vor der römischen Bildung; obgleich selbst nicht einmal

des Schreibens kundig, zollte er dem literarischen Verdienste die höchste Anerkennung, machte Cassiodorus zu seinem Minister und überhäufte ihn mit Ehren. Es entfaltete sich unter ihm noch eine kurze Nachblüthe der Literatur. Cassiodor gab den Staatsschriften eine künstlerische Form, und war bestrebt, durch seine Compendien die Wissenschaft zu verbreiten und namentlich, was für die Folgezeit von Wichtigkeit wurde, sie zu einem Eigenthum der Klöster zu machen. Boëtius vereinigte in sich noch einmal in hohem Maße die Cultur der alten Welt, verfaßte das letzte originale Werk der classischen Philosophie, das dem Mittelalter so werthe Buch De Consolatione Philosophiae, und vermittelte durch seine Übersetzung und Commentirung griechischer philosophischer Schriften, besonders der logischen des Aristoteles, den folgenden Generationen die Kenntniß von einem Theile des hellenischen Denkens. Neben diesen beiden Autoren, welche an der Grenze des Alterthums stehend eine sehr bedeutende Einwirkung auf das Wissen des Mittelalters üben sollten, erscheinen andere geringere, wie Ennodius, welche wenigstens noch die classische Form in ziemlicher Reinheit bewahren.

Es folgte die kurze griechische Herrschaft, welche alsbald (568) aus dem größten Theile Italiens wieder durch die Longobarden verdrängt ward. Diese letzteren traten anders auf als die bisher erschienenen germanischen Völkerschaften. Sie kamen als Eroberer und wütheten in den bezwungenen Ländern mit Grausamkeit und Habgier, zerstörten Städte von Grund aus, verwandelten fruchtbare Gegenden in Einöden, verkauften kriegsgefangene Römer in die Sklaverei, schonten, als Arianer, auch Kirchen und Priester nicht. Und da die Unterwerfung des Landes allmählich und nie ganz geschah, so währte dieser wilde kriegerische Zustand Jahrhunderte hindurch. In den eroberten Gebieten hörte die römische Nationalität auf, indem die Besiegten zunächst zu dem Stande der Halbfreien oder der Unfreien erniedrigt wurden; aber aus ihrer fortschreitenden Vermischung mit den Siegern entsprang eine neue italienische Nationalität. Und die römische Cultur bewährte nochmals ihre Macht; auch die Longobarden wurden für sie empfänglich, besonders nachdem sie zum Catholicismus bekehrt worden waren; sie nahmen römische Lebensweise, Tracht und Sitte an; die Sieger erlernten

die Sprache der Besiegten, zeichneten in ihr ihre Gesetze auf, bedienten sich ihrer zu öffentlichen Akten, zum Gottesdienste, zeigten in späterer Zeit sogar Interesse und Fähigkeit für gelehrte Studien. Sie ihrerseits gaben den Unterworfenen noch werthvollere Güter, frisches Blut, Kraft und Sinn für die Freiheit, und damit die Möglichkeit einer neuen nationalen Entwicklung. Durch die zahlreichen Freilassungen traten die Römer wieder in gleiche Rechte mit den Longobarden; die vielen inneren Kämpfe gaben ihnen Gelegenheit, durch Tapferkeit zu Ehre und Reichthum zu gelangen; die Gemeinsamkeit des Glaubens, die häufigen Ehen knüpften zwischen den anfangs so feindlichen Elementen immer engere Bande. So hatten die Longobarden, als ihr Reich zu Ende ging, wie Villani (II, 9) und nach ihm Machiavelli bemerkte, nichts Fremdes mehr an sich als den Namen; sie waren zu Italienern geworden und blieben ein integrirender Bestandtheil der Nation; die Abkömmlinge des longobardischen Stammes spielten auch in der Folgezeit eine hervorragende Rolle in dem politischen und intellektuellen Leben des Landes.

Auch zwischen den römisch gebliebenen und den von den Germanen besetzten Theilen Italiens fand mehr und mehr eine Ausgleichung der Gegensätze statt. In dieser Zeit der Anarchie, wo alles auf das Schwert gestellt war, wurden auch die in der Kaiserzeit entarteten Römer wieder wehrhaft. An die Stelle der Söldner traten nationale Milizen, und das militärische Element, welches am meisten zur Erhaltung des Staatswesens leistete, erhielt den Vorrang; die Römer wurden wieder kriegslustig und kriegstüchtig, wurden, von Barbaren rings umgeben, und mit deren beständiger Abwehr beschäftigt, selber barbarisch. Aus den Milites und ihren Anführern bildete sich der niedere und der hohe Adel wie bei den Germanen, nachdem die alten Staatseinrichtungen und Standesunterschiede in Trümmer gegangen waren. In diesem Schwinden der nationalen Verschiedenheiten in Sitte und Cultur bildete sich die Grundlage für eine politische Einigung des Landes. Aber Rom war der Sitz einer Macht, welche diese nicht zu Stande kommen ließ, und welche dann immer von neuem sich der Entwickelung eines starken Staatswesens hindernd entgegengestellt hat, nämlich

des Papstthums. Der Bischof von Rom verdankte seine bevorzugte Stellung zunächst dem Ansehen der Stadt als des alten Mittelpunktes des Reiches; sein politischer Einfluß steigerte sich durch die Entfernung und Ohnmacht des Souveräns, des griechischen Kaisers. Seit Gregor dem Großen (590—604) wurde der Papst der wahre Beherrscher von Rom; das Verbot der Bilderverehrung und die dadurch in Italien erregten Aufstände (726) zerrissen vollends die Verbindung mit Constantinopel und gaben dem Papste die Unabhängigkeit; die Ausbreitung des Catholicismus bei allen germanischen Stämmen machte ihn im Occident zu dem allgemein anerkannten Oberhaupte der christlichen Kirche, und Italien, welches seine herrschende Stellung auf politischem Gebiete verloren hatte, gewann wiederum eine solche auf religiösem. Rom, wie sehr es äußerlich verfällt, behauptet seine hohe, ideale Bedeutung für die Menschheit; es ist die heilige Stadt. Aber der Preis dieses geistlichen Primates war für Italien die Unbeständigkeit seines politischen Geschickes. Von den Longobardenkönigen in ihrer Selbständigkeit bedroht, riefen die Päpste die Frankenkönige, deren Oberhoheit als eine entfernte ihnen weniger drückend erschien. Karl d. Gr. zerstörte (774) das Reich der Longobarden und unterwarf das Land seinem eigenen Scepter. Indem ihn dann Leo III. im Jahre 800 zum Kaiser krönte, gedachte er damit einfach das römische Reich zu erneuern, welches in der Idee für die Päpste fortbestand, als die weltbeherrschende Macht, als die Quelle des Rechtes, als Schirm der Kirche, dessen Existenz durch die Invasionen unterbrochen, nicht aufgehoben war, und dessen Idee nun in den fränkischen Königen nur von neuem realisirt wurde. Diese Auffassungsweise des Kaiserthums als einer Fortdauer oder Wiederherstellung der römischen Weltmonarchie blieb die herrschende bis zum Ende des Mittelalters.

Die lange dauernden, furchtbaren Kämpfe, welche dem longobardischen Einfalle folgten, hatten das unter den Ostgothenkönigen erblühte literarische Leben schnell vernichtet, und es war eine allgemeine Verwilderung eingetreten. Man hatte andere Sorgen als die Beschäftigung mit Dichtern und Philosophen. Dazu kam der religiöse Fanatismus. Nachdem in den ersten Zeiten der Verfolgung

die Kirchenväter mit Heftigkeit gegen die heidnische Kunst und Literatur als Werke des Teufels geeifert hatten, fand, als das Christenthum den Sieg errang, die Versöhnung statt, und die Kirche bemächtigte sich selbst der classischen Bildung als eines Mittels zur Beherrschung der Welt. Die christlichen Ideen drückten sich in den antiken Kunstformen aus, und bei manchen Schriftstellern trat eine wahre Vermischung des Christlichen mit dem Heidnischen ein; Ennodius, welcher Bischof von Pavia war und Hymnen verfaßte, scheute sich nicht, im Epithalam, Panegyrikus und Epigramm von Venus und Amor zu reden, da eben die classische Mythologie zu einem bloßen Theile des rhetorischen Zierrathes geworden, und man gewohnt war, ihre Gestalten allegorisch zu deuten. Dieses Verhältniß änderte sich mit Gregorius d. Gr., welcher sich gegen das heidnische Wissen feindselig oder wenigstens ablehnend zeigte. Einige oft angeführte Aeußerungen von ihm tragen sogar die größte Verachtung gegen die Regeln der Grammatik zur Schau; allein hier übertrieb er momentan; denn er war nicht ohne Bildung und schrieb correkt, trat auch sicherlich nicht mit einer solchen blinden Zerstörungswuth gegen die Ueberbleibsel des Alterthums auf, wie man ihm später schuld gegeben hat. Immerhin herrschte damals und lange Zeit gerade in Rom die finsterste Unwissenheit. Dagegen fanden im 8. Jahrhundert wissenschaftliche Bestrebungen eine Zuflucht bei den Longobarden. Ihre letzten Könige ehrten und beschenkten Grammatiker und Künstler. Longobarde war Paulus Diaconus, der Sohn des Warnefrid, von edlem Geschlechte aus Friaul; er lebte in angesehener Stellung an Desiderius' Hofe in Pavia, dann bei Arichis, dem Herzoge von Benevent, und dessen Gemahlin Adelperga, der Tochter des Desiderius, auf deren Veranlassung er seine römische Geschichte schrieb, und welche er wegen ihrer Bekanntschaft mit Dichtern, Philosophen und Historikern rühmt. Später trat er in das Kloster Monte Cassino, welches er nur auf Karls d. Gr. Wunsch für einige Jahre (782) verließ. Er und ein anderer Italiener, der Grammatiker Petrus von Pisa, der in Pavia lehrte, gehörten zu jenen Männern, welche der Kaiser in seine Umgebung zog als Werkzeuge für die beabsichtigte Wiedererweckung der Studien. Hier, am kaiserlichen Hofe, erregte Paulus Diaconus durch den Umfang seiner Kennt-

nisse, welche sich auch auf das Griechische erstreckten, durch die Eleganz seiner Verse hohe Bewunderung, und manche seiner Gedichte, wie die affektvolle Supplik für seinen gefangenen Bruder, wie die Distichen auf den Comersee, wo sich in die religiöse Stimmung noch etwas von dem Gefühl für die Schönheit der Natur mischt, oder wie die drei Fabeln, ermangeln auch nicht des poetischen Reizes. Sein wichtigstes Werk, die Longobardengeschichte, schrieb Paulus, nachdem er in die klösterliche Stille von Monte Cassino zurückgekehrt war.

Die Erneuerung des wissenschaftlichen Lebens durch Karl d. Gr., an welcher auch Italien participirte, hatte den Mangel der einseitig kirchlichen Richtung; die sogenannten freien Künste des Trivium und Quadrivium waren nur die Hilfsmittel für das Studium der Theologie; man las die classischen Autoren hauptsächlich, um durch genauere Kenntniß der Sprache die heil. Schriften besser zu verstehen. Dazu waren diese Neigungen des großen Kaisers persönlich, entsprachen nicht einer allgemeinen Strömung in der Gesellschaft und setzten sich bei seinen Nachfolgern nicht fort. Sein Werk war daher kein bleibendes. Die Schulen, deren Errichtung Kaiser Lothar I. 825 in den Constitutiones Olonnenses für Florenz und eine Anzahl von Städten Oberitaliens verfügte, waren nur zum Unterrichte von Geistlichen bestimmt; im folgenden Jahre erließ Papst Eugen II. eine ähnliche Verordnung für das römische Gebiet, in welcher er auch wieder, wie Karl d. Gr., verlangte, daß die Unterweisung in den freien Künsten mit der in der Gottesgelehrsamkeit verbunden werde; aber in der Bestätigung des Ediktes durch Leo IV. 853, wird dasselbe nur für die kirchliche Lehre aufrecht erhalten, weil sich für die freien Künste keine Lehrer fänden, was indessen nicht das Aufhören des grammatischen Unterrichtes im Allgemeinen beweist. Die fortschreitende Auflösung aller staatlichen Ordnung in der zweiten Hälfte des 9. und in der ersten des 10. Jahrhunderts mußte auch die geistige Finsterniß vermehren. Die Sarazenen bedrängten das Land von Afrika her, eroberten Sicilien (seit 828), plünderten die Küsten des Festlandes, kamen bis vor Rom und beraubten die Kirchen S. Peter und S. Paul. Das kaiserliche Ansehen sank schon unter Lothar, noch mehr unter Ludwig II., mit

welchem (875) die in Italien regierende Linie der Carolinger ausstarb. Damit begannen die verderblichsten politischen Einflüsse ihr Spiel. Die Päpste und die Großen des Landes können das Emporwachsen einer kraftvollen Staatsgewalt nicht ertragen; um ihre Unabhängigkeit zu behaupten oder ehrgeizige Zwecke zu verfolgen, rufen sie gegen den anwesenden Herrscher den entfernten herbei, und, nachdem dieser gesiegt hat, sehen sie sich von neuem bedroht, und rufen wiederum einen anderen, wodurch der Keim der Unruhe und Zerspaltung nie ausgerottet wird: semper Italienses geminis uti dominis volunt, quatinus alterum alterius terrore coerceant, schrieb der einsichtige Liutprand (Antapod. I, 36). So folgen die Streitigkeiten der deutschen und französischen Carolinger um die italienische Krone, dann die mißlungenen Versuche eines einheimischen Königthums in Guido und Lambert von Spoleto und Berengar von Friaul, welcher gegen Ludwig von Provence und Rudolf von Hochburgund zu kämpfen hat, die etwas längere Herrschaft des Grafen Hugo von Provence, der wieder von dem Markgrafen Berengar von Ivrea verdrängt wird, bis endlich Otto d. Gr. 962 das Kaiserthum und das italienische Königthum mit dem deutschen vereinigt. Und während jener Kämpfe um die Krone bemächtigten sich die Sarazenen Spaniens der Ortschaft Frassineto in Ligurien, diejenigen Siciliens setzten sich am Garigliano fest und suchten von neuem die Umgegend Roms heim, und die Lombardei verwüsteten die Ungarn, welche 924 Pavia verbrannten. Das Papstthum gewann aus der Schwächung der kaiserlichen Macht nur sehr vorübergehend eine Mehrung der eigenen; es hatte sich damit zugleich selbst seines Schutzes beraubt und gerieth in der eigenen Stadt in eine schmähliche Abhängigkeit, ward der Spielball der Partheien, bedroht von den Ungläubigen und von den mächtigen Großen Italiens. Die Person des höchsten Priesters verlor ihre Heiligkeit, und die Geschichte jener Zeit ist voll von Entsetzungen, Einkerkerungen, entsetzlichen Mißhandlungen und Ermordungen der Päpste. Die Epoche der tiefsten Erniedrigung war das erste Drittel des 10. Jahrhunderts, als vornehme Buhlerinnen, die Senatrix Theodora und ihre Töchter Marozia und die jüngere Theodora, über den päpstlichen Stuhl nach ihrem Gefallen verfügten und ihn

mit ihren Creaturen, ihren Liebhabern und ihren unehelichen Söhnen besetzten. Zugleich regte sich schon in dem römischen Volke der Widerwille gegen das Priesterregiment und der patriotische Stolz, welcher sich an nebelhaften Vorstellungen vom Alterthum, an unklaren Erinnerungen einstiger Größe entzündete. Alberich, Marozia's Sohn, wendete sich bereits an solche Empfindungen der Römer, als er sie gegen König Hugo aufreizte und in der Stadt ein ganz weltliches, aristokratisches Gemeinwesen errichtete, an dessen Spitze er sich selbst mit dem Titel eines Princeps et Senator omnium Romanorum stellte, während den Päpsten nur die geistliche Gewalt blieb (932—54). So gab es, bis Otto d. Gr. erschien, in Italien keine Macht, welche im Stande gewesen wäre, der allgemeinen Anarchie zu steuern.

Allein auch in dieser traurigen Periode der italienischen Geschichte lassen sich doch immer noch die Spuren einer wissenschaftlichen und literarischen Tradition verfolgen. Dasjenige Studium, welches die Italiener nie ganz aufhörten mit Vorliebe zu pflegen, war das der Grammatik, welche als die Grundlage und der Ausgangspunkt aller geistigen Bildung betrachtet wurde: ratio et origo et fundamentum omnium artium liberalium nannte sie Hilderich von Monte Cassino, ein Schüler des Paulus Diaconus, in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts.[1]) Namen von Grammatikern sind auch aus dem 9. und 10. Jahrhundert überliefert, und die Existenz derartiger Schulen kann nicht zweifelhaft sein. Da man eine Sprache schrieb und bei allen öffentlichen Gelegenheiten redete, welche mehr und mehr eine todte wurde, nämlich das Lateinische, so war eine grammatische Unterweisung nicht zu entbehren; diese beschränkte sich allerdings auf das Nothdürftigste, auf die Mittheilung eines spärlichen, erstarrten, pedantischen Wissens; aber sie hatte wenigstens das Verdienst, die classische Tradition an einem dünnen Faden zu erhalten, die Namen der Autoren und die äußerliche Bekanntschaft ihrer Werke fortzupflanzen, welche man in der Schule las, ohne ihren Geist zu verstehen.[2]) Über dieser Beschäftigung

---

[1]) Tosti, Storia della Badia di Monte-Cassino, I, 280. Napoli, 1842.

[2]) vergl. Comparetti, Virgilio nel Medio Evo, I, 100 und 104. Livorno, 1872.

mit der Sprache und der Lektüre antiker Dichter vernachlässigten die Italiener damals jedes andere Studium, besonders das der Theologie, welche die eigentliche Wissenschaft der Zeit war, und in der sie hinter den anderen Nationen zurückstanden; die gelehrten Theologen, welche in Italien wirkten und schrieben, ein Ratherius von Verona, ein Hatto von Vercelli, waren Ausländer. Auch beginnen bald die Klagen frommer Männer über solche, welche sich ganz dem weltlichen, heidnischen Wissen zuwenden, und das göttliche verschmähen, welche die Fabeln des Alterthums der heiligen Geschichte vorziehen. Der französische Chronist Radulphus Glaber erzählt unter dem Jahre 1000 (Historiarum lib. II, cap. 12) von einem Vilgardus zu Ravenna, welcher sich ganz und gar dem Studium der Grammatik gewidmet hatte, „wie es stets bei den Italienern Sitte war, die übrigen Künste zu vernachlässigen, und nur jene zu pflegen." Da seien ihm in einer Nacht Dämonen in den Gestalten des Virgil, Horaz und Juvenal erschienen, hätten ihm gedankt, daß er sich so liebevoll mit ihren Werken beschäftige und ihren Ruhm verbreite, und ihm Antheil an dem letzteren verheißen. Dieses habe ihn hochmüthig gemacht, und er habe vieles gegen das Christenthum gelehrt, behauptet, den Worten der Dichter sei durchaus zu glauben, und sei schließlich vom Bischof Petrus als Häretiker verurtheilt worden. „Dann," schließt der Chronist, „fanden sich in Italien noch andere, welche diesem abscheulichen Irrthum anhingen, welche ebenfalls dem Tode durch das Schwert oder das Feuer verfielen." Man sieht also, daß bei manchen schon eine leidenschaftliche Abgötterei für das Alterthum entstand, welche die Kirche als eine Gefahr verfolgte. Das beste Zeugniß für die Fortdauer dieser Studien in Italien bieten aber zwei literarische Produktionen, ein Gedicht und ein Geschichtswerk, welche von dem Geiste derselben ganz erfüllt sind. Der Panegyrikus auf Kaiser Berengar von einem ungenannten, aber ohne Zweifel der Lombardei angehörigen Dichter, welcher sich selbst im Prologe nur als einen unter vielen damals mit der Verskunst Beschäftigten bezeichnet, ist bei Lebzeiten des Besungenen, also zwischen 916 und 924 geschrieben. In nicht ungeschickten Hexametern und meist correktem, wenn auch vielfach mühseligem und dunklem Ausdrucke feiert der Verfasser den Kaiser

wie einen antiken Helden; er citirt Homer und Virgil, ahmt das classische Epos allenthalben in Anrufungen, Vergleichen, Beschreibungen, Reden nach, ja er fügt seinem Gedichte Verse und umfangreichere Stellen ein, welche er wörtlich aus Virgil, Statius und Juvenal entlehnt. Auch finden wir hier bereits das bei den lateinischen Dichtern des Mittelalters so häufige Prunken mit griechischen Worten; das ganze Gedicht trägt eine griechische Ueberschrift.[1]) Nicht weniger erstaunliche Vertrautheit mit den classischen Autoren zeigt sich bei dem etwas jüngeren Historiker Liutprand (gest. 972 als Bischof von Cremona), welcher mit dem scharfen Blicke des weltkundigen Mannes und lebendigem Sinne für das Reale die Stürme und Verbrechen dieser wüsten Zeit geschildert hat. In seinem Hauptwerke, welches die Ereignisse von 888 bis 950 erzählt, geht er von der Prosa hie und da, und mehrfach an den unpassendsten Stellen, zu Versen in verschiedenen Metren über; er folgte hier dem Vorbilde von Boëtius' Consolatio. Auch er führt gerne Worte der alten Dichter an, untermischt mit Sprüchen der Bibel, auch er kennt die classische Geschichte und Mythologie, bezeichnet die Dinge mit classischen Namen, wie er die Sarazenen Africa's stets Punier nennt, trägt überall die Kenntnisse des Griechischen zur Schau, welche er sich bei seinen mehrmaligen Gesandtschaften in Constantinopel erworben hatte, und giebt ebenfalls dem Buche einen griechischen Titel: Antapodosis „Vergeltung", da seine Geschichte ein Gericht über seine Feinde Berengar von Ivrea und dessen Gattin Willa sein sollte.[2])

Wenn uns der Panegyrikus auf Berengar und die Schriften Liutprands die Bemühungen der Schule repräsentiren, so haben wir einen merkwürdigen Rest volksthümlicher Poesie aus dieser Zeit in dem rohen Gedichte, welches Kaiser Ludwigs II. Gefangennahme durch Adalgisus, den Fürsten von Benevent (871), erzählt und beklagt. Der Vers ist der trochäische catalektische Tetrameter des römischen Soldatenliedes, aber fast völlig als ein rhythmischer (accentuirender) und auch so noch unregelmäßig behandelt:

[1]) E. Dümmler, Gesta Berengarii Imperatoris. Halle, 1871.

[2]) Migne, Patrologia, Ser. Lat. t. 136. Mit welcher Gewandtheit man noch die classischen Metren zu handhaben vermochte, beweist das sapphische Carmen auf den Bischof Adalhard von Verona, bei Dümmler l. c. p 134 ff.

Audite omnes fines terrae errore (l. horrore?) cum tristitia,
Quale scelus fuit factum Benevento civitas.
Ludhuicum comprenderunt sancto, pio, augusto,
Beneventani se adunarunt ad unum consilium . . .[1])

Die Sprache zeigt in dem Auslaute der Worte, in der Verwendung der Casusformen ohne flexivischen Unterschied, im Gebrauche von Pronomen und Zahlwort als Artikel, u. s. w. das Vorhandensein des Italienischen, welches sich nur nicht offen hervorwagt. Immerhin sieht man, daß das Lateinische, welches schon nicht mehr die Sprache des gewöhnlichen Lebens war, in dieser ganz entarteten, vulgarisirten Gestalt vom Volke noch ohne Mühe verstanden wurde. Jedoch fragt es sich, ob man deshalb berechtigt ist, in diesen früheren Jahrhunderten des Mittelalters das Bestehen einer reichen, nur verloren gegangenen lateinischen Volkspoesie anzunehmen, wie das von neueren Literarhistorikern geschah. Das andere Lied, welches man als ein Ueberbleibsel derselben anzuführen pflegt, die Aufforderung zur Wachsamkeit an die Vertheidiger von Modena bei der Belagerung durch die Ungarn (924)[2]) trägt schon einen sehr verschiedenen Charakter an sich und verräth in Form und Gedanken keine unbedeutende Bildung des Verfassers. Anderswo hat man die Spuren alter epischer Gesänge entdecken wollen. In der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts schrieb ein Mönch von Novalese am Fuße des Mont Cenis in barbarischem Latein die Geschichte des Klosters und verwob in seine kindlich einfältige Darstellung allerlei sagenhafte Züge.[3]) Hier finden wir die Geschichte von Walther von Aquitanien, welche größtentheils aus dem bekannten, in Deutschland verfaßten lateinischen Gedichte entlehnt ist, aber mit Zusätzen über die späteren Jahre des Helden, seinen Eintritt in das Kloster Novalese, wo er die niederen Dienste eines Gärtners verrichtet,

[1]) Du Méril, Poésies populaires antérieures au XII[e] siècle, Paris, 1843, p. 264 ff. Es ist ein carmen alphabeticum, d. h. jeder Absatz von 3 Zeilen beginnt mit einem Buchstaben nach der Reihenfolge des Alphabets; dies beweist, daß das Gedicht unvollständig überliefert ist, und daß die letzten beiden Zeilen, die mit J beginnen, verschoben sind, und an das Ende der Rede des Kaisers gehören.

[2]) Du Méril, ib. p. 268 ff.

[3]) Chronicon Novaliciense, Monumenta Germaniae, Script. VII, 73.

das Wiedererwachen seiner alten Kampfeslust, als das Kloster von den Soldaten des Königs Desiderius beraubt wird, und die furchtbaren Streiche, welche er in Ermangelung anderer Waffen gegen die Feinde mit dem Steigbügel und einem Kälberknochen führt. Da wird von Karl d. Gr. und dem Ende der Longobardenherrschaft berichtet, von Karls Sieg über den Räuber Eberardus, von dem longobardischen Spielmann, welcher, vor dem Frankenkönige tanzend und singend, sich erbietet, ihm den gefahrlosen Zugang in das Land zu zeigen, von dem Verrathe und Tode der Tochter des Desiderius, von dem riesigen Algisus (Adelchi), der vom Rosse herab mit eiserner Keule die Feinde niederstreckt, dessen Armspangen Karl bis an die Schulter fallen, der bei Tische die Knochen zermalmt und das Mark verschlingt wie ein Löwe. Allerdings beruhen diese Erzählungen des Mönches ohne Zweifel auf lebendiger Tradition und bekunden die Existenz volksthümlicher Sagen in Oberitalien; aber ob sich dieselben je in poetische Form gekleidet haben, und in welcher Sprache, davon wissen wir nichts.

Mit dem 11. Jahrhundert beginnt für Italien ein Umschwung in dem geistigen Leben. Es treten wieder geordnetere politische Verhältnisse ein; die nationale Einigung kommt freilich nicht zu Stande; aber an Stelle dessen entwickelt sich die Macht der Communen, mit der befruchtenden Wirkung der Freiheit, mit ihrem die intellektuellen Kräfte der Bürger anregenden Bedürfnisse einer geschickteren Staatsverwaltung. Der Kampf um große Interessen, der Streit zwischen Kaiser und Papst setzt die Gemüther in lebhafte Bewegung und erfordert geistige Waffen. Die Eroberung Siciliens durch die Normannen, die Seekämpfe der Pisaner und Genuesen, die Züge in den Orient bringen die Christenheit mit den Muselmanen in nähere Berührung und machen sie mit deren Civilisation bekannt.

Durch Otto d. Gr. ward Italien wieder unter einem Scepter vereinigt, aber ohne politische Selbständigkeit; die Kaiserwürde und das italienische Königthum waren bei Deutschland, und Italien, welches dem Namen nach das herrschende Land gewesen wäre, war in Wirklichkeit eine unterworfene Provinz. Dieses blieb der beständige Widerspruch zwischen der alten Idee des römischen Reiches und den

thatsächlichen Verhältnissen. Der junge Otto III. wollte ihn beseitigen; erfüllt von den Vorstellungen der classischen Literatur, in welche ihn sein Lehrer Gerbert eingeführt hatte, und zugleich von einer glühenden Religiosität, setzte er sich vor, das römische Kaiserthum wirklich zu dem zu machen, was der Name besagte, und seine Residenz in Rom aufzuschlagen; aber er starb bald, und keiner seiner Nachfolger war geneigt, jenen phantastischen Plan wieder aufzunehmen. Indessen das entfernte Kaiserthum vermochte nicht auf die Dauer die emporstrebenden Großen im Zügel zu halten; man achtete den Kaiser allenfalls, wenn er anwesend war; sobald er nach Deutschland zurückkehrte, verfolgten Fürsten, Bischöfe, Städte ihre eigenen Interessen. Gegen Heinrich II. ward wieder ein einheimischer König Harduin von Ivrea aufgestellt. Endlich fanden alle dem Kaiserthum feindlichen Elemente ihren Mittelpunkt in dem Papste. In Rom dauerten mit wenigen Unterbrechungen die alten Aergernisse fort, die Gewalt der Grafen von Tusculum, der Abkömmlinge von Alberichs Familie, über den päpstlichen Stuhl, die Sittenlosigkeit der Päpste, die Entsetzungen und Bekämpfungen mehrerer Erwählter, bis Heinrich III. mit fester Hand in dieses Getriebe unreiner Leidenschaften hineingriff, nach einander vier deutsche Päpste einsetzte, die Curie dem Einflusse der Factionen entzog und dem Kaiser die Mitwirkung bei der Papstwahl und ihre Bestätigung wahrte. Allein gerade damit bereitete sich der verhängnißvolle Kampf zwischen der geistlichen und der weltlichen Gewalt vor. Mit der Herstellung ihrer Würde wächst die Autorität der Kirche, und es beginnt das Streben derselben nach vollständiger Unabhängigkeit und weiter nach der Herrschaft über die Welt. Diese Bewegung leitete Hildebrand als Rathgeber Leo's IX. (seit 1059) und seiner Nachfolger, und führte sie fort als Papst Gregor VII. (1073—85). Die Bande, welche das Priesterthum an die Welt knüpften und ihren Interessen dienstbar machten, wurden gelöst durch das Verbot der Simonie, der Priesterehe, der Laieninvestitur, durch die Uebertragung der Papstwahl an die Cardinäle allein, ohne Einfluß von Kaiser und Volk. Mit dieser Befreiung und Lostrennung erhob sich die Kirche über alle weltliche Macht, welche ohne ihre Weihe nichts sein, nur durch sie zu Recht bestehen sollte.

Neuerungen von solcher Härte, ein Unternehmen von so grandioser Kühnheit fanden zuerst in Italien selbst die heftigsten Gegner; allein dennoch hatte das Streben Gregors und seiner Nachfolger seine Wurzeln in der Denk- und Gefühlsweise des italienischen Volkes. Das Papstthum wurde dadurch zum Erben des römischen Gedankens der Weltherrschaft, von welchem die Gemüther sich nicht losmachen konnten; zuerst schien dieselbe in dem Kaiserthum wieder zu erstehen, und nun kämpften um ihren Besitz Papstthum und Kaiserthum den gewaltigsten Kampf des Mittelalters. Indessen die päpstliche Macht war eine geistige. Der Papst duldete nicht das Aufkommen einer starken fremden Herrschaft in Italien; aber er selbst konnte nicht der Souverän des Landes werden, und es nur in beständiger Zersplitterung und Unruhe erhalten. Gerade in seiner unmittelbarsten Nähe war seine Autorität am wenigsten wirksam; in Rom vermochte er nicht den Umtrieben der Großen und dem Aufruhr des Volkes Widerstand zu leisten, und der gewaltige Gregor selbst, dessen Wort die Welt erschütterte, mußte vor der Empörung aus der Stadt weichen und in der Ferne sterben. Mit Hilfe der weltlichen Verbündeten gelang es der Curie, die Kraft des Kaiserthums in Italien zu brechen; aber sie nahm nicht dessen Stelle ein, erreichte nicht auf lange und niemals ganz die erstrebte Suprematie und unterlag ihrerseits schließlich anderen weltlichen Fürsten.

Aus dem Verfall der kaiserlichen Macht entsprang ein neuer staatlicher Organismus, der der freien Communen, welche eine Fülle von Kraft und Leben entfalteten, in denen die erste große Periode der italienischen Literatur und Kunst ihren Boden fand, welche jedoch in ihrer Vereinzelung, ihrem munizipalen Egoismus den Keim des Verderbens in sich trugen. Die freie Stadtgemeinde entstand zuerst von allen Ländern Europas in Italien, im Gegensatze zu dem Feudalsystem, welches im Mittelalter die herrschende Verfassungsform war. In den anarchischen Zeiten des 9. und 10. Jahrhunderts, bei den endlosen Thronstreitigkeiten, den Einfällen der Sarazenen und Ungarn, begannen die Städte eine höhere Bedeutung zu gewinnen; sie boten in ihren Mauern Sicherheit, wurden der Zufluchtsort für die Ueberreste der Cultur, für Gewerb-

fleiß und Handel. Langsam und im Verborgenen bildete sich die unabhängige Verfassung der Bürgerschaft aus; ihre Vertretung, wahrscheinlich hervorgegangen aus dem Institute der Schöffen (judices) des alten germanischen Gerichtswesens, erweiterte in consequentem Fortschreiten ihre Befugnisse und brachte allmählich die obrigkeitlichen Rechte von den Bischöfen und Grafen, welche sie übten, an sich. Zu Anfang des 12. Jahrhunderts befinden sich die meisten Städte der Lombardei im vollen Besitze der Freiheit; an ihrer Spitze stehen Magistrate, welche den Titel Consuln führen; neben diesen nimmt ein Rath angesehener Männer und die nur für außerordentliche Fälle berufene Bürgerversammlung (das Parlamentum) an der Regierung Theil. Das Amt der Consuln war nicht überall dasselbe, verschieden ihre Zahl (zwischen 5 und 20), verschieden lange ihre Amtsdauer (meist ein Jahr); aber überall bedeutet das Aufkommen dieses classischen Namens die Vollendung des neuen Staatswesens und das Bewußtsein seiner Selbständigkeit. Die italienische Stadtgemeinde stammte nicht von der antiken römischen her, und daher beruhte der Name ihrer Obrigkeit nicht auf einer alten Ueberlieferung. Allein die Commune, wie sie sich nunmehr gestaltet hatte, erinnerte an die alte römische Republik, welche dem Geiste als Ideal der Freiheit und Macht vorschwebte, und welche man auch in jenem Namen zu erneuern strebte. So beeinflußten die classischen Ideen allenthalben die politischen Entwickelungen in Italien, das Kaiserthum, das Papstthum, die Munizipien; überall empfand man, trotz der großen Verschiedenheit, eine Anknüpfung an die antiken Zustände, und jeder Fortschritt geschah mit einem Blicke zurück nach jener Epoche unvergleichlicher Macht und Größe, als wenn man, nach den dunkelen Zeiten der Knechtung durch die Barbaren, nun die wahren vaterländischen Einrichtungen wiederfände. Und die errungene Freiheit vertheidigten die Städte in heldenmüthigem Kampfe. Als Friedrich I., ohne Rücksicht auf die bestehenden Verhältnisse, die alten kaiserlichen Rechte in vollem Umfange wieder geltend machte, mit eiserner Faust den Widerstand brach, das empörte Mailand zerstörte, und als dann seine Procuratoren und Podestaten einen unerträglichen Druck übten, bildete sich der große lombardische Städtebund. Der Papst erkannte in

seinem Streite mit dem Kaiser die Communen als seine mächtigsten Bundesgenossen und wurde von da ab der Beschützer der munizipalen Freiheit. Der Kampf endete mit Friedrichs Niederlage bei Legnano (1176); der Friede von Constanz (1183) bestätigte die Unabhängigkeit der Städte; einige Regalien verblieben dem Kaiser, doch fast nur zum Schein.

Diese Freiheit jedoch, welche sich die italienischen Städte erworben hatten, war eine munizipale und keine nationale; man bestritt nicht die Oberhoheit des Reiches; an die Unabhängigkeit Italiens dachte damals niemand. Der Patriotismus, welcher in jenen Kämpfen hervortrat, galt nur der eigenen Stadt, nicht dem Lande, ein italienisches Nationalgefühl existirte noch nicht. Man ahmte Rom nach, strebte nach Ruhm und Macht, aber jede der kleinen Republiken für sich. Daher war das Resultat auch nicht eine Erstarkung und Einigung der Nation, sondern umgekehrt eine Zerstückelung und Vereinzelung, welche früher oder später die verderblichsten Folgen haben mußte. Der lombardische Bund, auf fünfzig Jahre geschlossen, zerfiel, sobald die gemeinsame Gefahr gewichen war. Die Communen bekämpften sich bald unter einander; die stärkeren suchten die schwächeren zu unterdrücken, um das eigene Gebiet auszudehnen; die einen hielten zum Kaiser, die anderen zum Papste, und ein Gewirre grausamer, erbarmungsloser Fehden zerriß Italien. Dazu kam dann die Zwietracht in den Städten selbst, der Kampf der Partheien, welcher schließlich zu der drückendsten Tyrannenherrschaft führte und dieser glänzenden, aber noch barbarischen Epoche der italienischen Republiken ein frühes Ende bereitete. In Oberitalien geschah das bereits im 13. Jahrhundert. In Toscana war die Entwickelung eine langsamere; die mächtigen Markgrafen behaupteten länger ihre Rechte; die Communen waren umgeben von großen feudalen Geschlechtern, welche ihnen die Erweiterung ihres Gebietes erschwerten. Wenn so aber die Städte Toscana's, und besonders Florenz, später zu solcher Bedeutung gelangten, wie die lombardischen, so vermochten sie dafür ihre Unabhängigkeit weit länger zu bewahren.

Während in den Communen Nord- und Mittelitaliens die alte römische Freiheit unter anderen Formen wieder aufzuleben schien,

wurde in Rom selbst ein merkwürdiger Versuch gemacht, wirklich die römische Republik in ihrer dereinstigen Gestalt herzustellen. Hier war nicht allein nichts von den antiken Institutionen übrig geblieben, sondern es konnten unter dem päpstlichen Regimente auch nicht analoge Einrichtungen aufkommen, wie in den Gebieten der Bischöfe und Grafen. Mehr als anderswo bestanden die classischen Titulaturen fort, aber indem sie ihrer einstigen Bedeutung ganz entfremdet waren. Der wilde, kampflustige Adel nannte sich in seiner Gesammtheit Senatus; auch auf Frauen ging die Bezeichnung über, und der Titel der Senatrices war erblich in Alberichs Familie; später nannten sich die großen Barone Consules, auch ohne eine bestimmte Würde innezuhaben. Im Jahre 1143 nun erhob sich gegen Adel und Papst das Volk, in einer jener vorübergehenden Anwandlungen patriotisch-classischer Begeisterung für den alten Ruhm der weltgebietenden Stadt, wie sie öfters im Laufe der Zeiten wiederkehrten. Die Bewegung hatte einen von der früheren Alberichs verschiedenen Charakter; in den zwei Jahrhunderten, welche inzwischen verflossen waren, hatte die Kenntniß des Alterthums Fortschritte gemacht; damals begnügte man sich mit einem unabhängigen Adelsregimente, jetzt sollte das Volk herrschen, und es ward auf dem Capitol ein Senat von 25 Mitgliedern eingesetzt. Der Mönch Arnaldo von Brescia, ein Schüler Abälards, welcher, von edlem Eifer erfüllt, die kirchliche Reform, die Sittenreinheit und die Besitzlosigkeit des Clerus predigte, nahm die Leitung der Bewegung in seine Hand. Für die neue freie Verfassung suchte man den Schutz des Kaisers nach, dessen Rechte man zu vertheidigen glaubte; die Republik schrieb (1149) an Konrad III., und forderte ihn auf, von Rom, der Hauptstadt der Welt, Besitz zu nehmen, von hier aus Italien und Deutschland zu regieren. Im Jahre 1152 brach ein neuer Aufstand aus; 2000 Anhänger Arnaldo's verbanden sich und gestalteten die Verfassung noch genauer nach dem Vorbilde der alten römischen mit hundert Senatoren und zwei Consuln; man dachte auch, da der Kaiser den Einladungen kein Gehör schenkte, an die Spitze des Staates einen selbstgewählten Imperator zu stellen. Als dann Friedrich I. erschien, traten die Gesandten des senatus populusque romanus vor ihn mit hoch-

tönender, selbstbewußter Sprache; aber er spottete der hohlen Worte und lieferte Arnaldo in die Gewalt Papst Hadrians IV., der ihn verbrennen ließ. So endete dieser hochherzige Traum des römischen Freistaates; er beruhte auf einem antiquarisch-phantastischen Streben, welches seine Befriedigung in äußerlichem Pompe, in Namen und Phrasen suchte, ohne sich um die Kleinheit der Realität zu kümmern, mit welcher jene im grellen Widerspruche standen. Aber dieser mißlungene Versuch, das Alterthum mitten in die Wirklichkeit hineinzuführen, bezeichnet uns den Geist der Zeiten.

Einen glänzenden Antheil an dem Ruhme Italiens im Mittelalter haben die großen Seestädte durch ihre kühnen Fahrten, ihre Kriegszüge gegen die Sarazenen von Spanien und Afrika. Den übrigen voran gingen die griechisch gebliebenen, jedoch fast unabhängigen Städte des Südens, Gaeta, Neapel, Amalfi, welche im Bunde mit dem Papste 849 bei Ostia und 916 am Garigliano die Muselmanen schlugen. Die Pisaner beschränkten sich schon in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts nicht mehr auf die Vertheidigung und griffen die Feinde in Sicilien an. Die Befreiung Sardiniens durch Pisaner und Genuesen (1015) war das erste Beispiel einer großen Expedition gegen die Sarazenen im Westen und erwarb den Italienern die Herrschaft im Mittelmeere. Die Landung in Afrika und die Einnahme von Bona (1034) erregte freudiges Aufsehen im ganzen Abendlande als ein Triumph des Christenthums über den Islam.[1]) Andere ruhmreiche Waffenthaten der Pisaner, theilweise im Bunde mit den Genuesen und Amalfitanern, folgten, besonders die Besetzung der Hauptstadt Mehdia in Nordafrika (1087), welche von dem arabischen Herrscher einen demüthigenden Frieden erzwang, und die Eroberung der Balearen nach hartnäckigem Kampfe (1113—14). Venedig, welches dann die bedeutendste unter diesen Seerepubliken und ein so wichtiger Factor im öffentlichen Leben Italiens wurde, trat später auf den Schauplatz und bewährte seine große Macht zuerst in den Kreuzzügen. Bei allen diesen Kämpfen gegen die Sarazenen mischten

---

[1]) Michele Amari, Storia dei Musulmani in Sicilia, vol. III, parte I, p. 13. Firenze, 1868.

sich von Anfang an in eigenthümlicher Weise die Interessen des Glaubens und diejenigen des Handels, und die ersteren traten immer mehr zurück; die Unterwerfung von Landstrichen und die Anlage von Factoreien wurden der Hauptzweck. Und so war auch die Theilnahme der Italiener an den Kreuzzügen eine von der anderer Nationen verschiedene. Schon aufgeklärteren Geistes, mit dem Ausbau ihrer munizipalen Freiheit, der Mehrung ihres Reichthums beschäftigt, führte sie in den Orient weniger ein religiöses Bedürfniß, ein spirituales Sehnen nach den heiligen Stätten, oder die Sucht nach dem Wunderbaren und Abenteuerlichen, als das Streben nach Erlangung politischer und commerzieller Vortheile.

Und auch hier war es kein nationaler Geist, welcher die Unternehmungen der Seestädte beseelte; wie die Communen im Allgemeinen, dachte eine jede nur an die Erweiterung der eigenen Macht; die großen Erfolge brachten Eifersucht der Republiken unter einander hervor, die concurrirenden Interessen geriethen in Streit. Schon gleich nach dem ersten bedeutenden Siege, der Einnahme Sardiniens, entzweiten sich die Verbündeten wegen des Besitzes der Insel. Die Feindschaft dauerte fort und führte zu dem langen erbitterten Kriege zwischen Genua und Pisa, in welchem das letztere schließlich unterlag. Dann folgte der endlose, immer wieder entflammende Kampf zwischen Genua und Venedig, welcher das 13. und 14. Jahrhundert erfüllte. So war es das Schicksal Italiens, daß, aus Mangel an einem einheitlichen Regimente, jede politische Kraft, anstatt die Quelle dauerhafter gemeinsamer Macht, eine solche immer neuer Spaltungen wurde.

Einen zu denen Nord- und Mittelitaliens ganz entgegengesetzten Gang hatten inzwischen die Geschicke des Südens genommen; während dort der Munizipalismus herrschte, entstand hier eine starke Feudalmonarchie. Schaaren von Normannen, welche seit 1017 erschienen waren, machten sich die verwirrten Zustände, die Kämpfe zwischen Griechen, Longobarden und Sarazenen zu Nutze und wurden allmählich aus kühnen Abenteurern mit List und Gewalt zu Beherrschern des südlichen Festlandes unter Fürsten des Hauses Hauteville. Sie nationalisirten sich schnell und galten bald nicht mehr als Ausländer; aber aus Frankreich hatten sie die heimische Ver-

fassungsform mitgebracht und gründeten ihren Staat auf das Feudalsystem, welches im übrigen Italien nie recht Wurzel gefaßt hatte. Politische Rücksichten vermochten sie zur Unterordnung unter die Kirche, wodurch sich eine große Gefahr für den Staat in späterer Zeit vorbereitete. Aber der Beistand und die Weihe des Papstes stempelten ihre Eroberungskriege zu Kreuzzügen. Den Charakter eines solchen erhielt auch der lange Kampf auf Sicilien, durch welchen in 30 Jahren (1061—91) Graf Roger mit rastloser Energie die ganze Insel den Muselmanen entriß. Der lebendige Glaube zugleich mit Muth und Schlauheit verschaffte den Normannen den Sieg. Allein in der beständigen Berührung mit Griechen und Arabern, und mit seinem scharfen Verstande die wahren Ziele der Curie durchschauend, gelangte Graf Roger zu großer Toleranz; er ließ der muhamedanischen Bevölkerung ihren Cultus ungestört, nahm bald zahlreiche Muselmänner in sein Heer auf und soll sogar deren Uebertritt zum Christenthum untersagt haben. Auch unter Roger II., der die Insel mit dem normannischen Festlande unter seinem Scepter vereinigte und den Königstitel annahm (1130), waren eine Hauptstütze, in den Kämpfen gegen die Barone und den Papst, sarazenische Soldaten, Seeleute und Ingenieure.[1]) Der Hof in Palermo selbst erhielt ein orientalisches Ansehen. Roger, ein großer König und Staatsmann, war zugleich ein nach jeglichem Wissen begieriger Geist. Durch ihn begünstigt erblühte von neuem, nach den Stürmen der Eroberungskriege, muselmännische Kunst und Wissenschaft; prächtige Paläste und Gärten entstanden im Geschmacke des Orients; arabische Dichter feierten den König und den Glanz seines Hofhaltes; der gelehrte Edrisi verfaßte unter regster Betheiligung des Königs sein geographisches Werk, das bedeutendste des Mittelalters; der Admiral Eugen übersetzte Ptolemäus' Optik aus dem Arabischen in das Lateinische. Unter den Regierungen Wilhelms des Bösen und Wilhelms des Guten schwand die muhamedanische Bevölkerung zusammen; Friedrich II. bezwang die letzten aufständischen Reste derselben und verpflanzte sie in die militärische Colonie zu Lucera

---

[1]) Amari, l. c. p. 396 ff.

in Apulien, wo sie unbehindert ihrem Glauben anhängen durften. Länger als ein Jahrhundert aber hatten sich die Italiener hier auf der Insel im Contakte mit einer reichen und der ihrigen damals weit überlegenen Cultur befunden, welche nicht verfehlte, einen anregenden und befruchtenden Einfluß auszuüben.

Roger II. nannte sich bei seiner Krönung Siciliae atque Italiae rex; aber, obgleich einer der mächtigsten Fürsten seiner Zeit, machte er nicht den Versuch, das Königreich Sicilien in ein Königreich Italien zu verwandeln; er konnte nicht hoffen, der dreifachen Gegnerschaft des Papstes, der Communen und des Kaisers gewachsen zu sein, und wandte statt dessen seine Absichten nach Süden und Osten. Heinrich VI. vereinigte das Kaiserthum mit dem Thron von Sicilien, und beide verbunden verliehen seinem Sohne Friedrich II. eine Stellung, wie sie seit Otto d. Gr. kein Herrscher in Italien besessen hatte. Er war dazu kein Fremder, sondern als Italiener geboren, seine Residenz in Italien selbst. Die Gelegenheit schien endlich wieder gekommen, das ganze Land in einen Staat zu verwandeln, und Friedrich wollte sie benutzen. Aber es war zu spät. Wie immer trat ihm das Papstthum entgegen, schleuderte gegen den Kaiser seine Bannstrahlen, das Absetzungsdekret, fand Verbündete an den guelfischen Communen und kleinen Dynasten der Lombardei, an aufrührerischen Vasallen im Königreiche Sicilien, an den deutschen Fürsten. Friedrich seinerseits gedachte allen Ernstes, die weltliche Macht des Papstes zu vernichten und Rom sich faktisch unterthan zu machen. Der neue furchtbare Kampf zwischen Kirche und Reich, welcher sich entspann, führte zum Untergange des hohenstaufischen Hauses. So schwand damals die letzte Aussicht auf Herstellung der politischen Einheit, und Italien blieb am Ausgange des Mittelalters in seiner alten Zersplitterung.

Die Ursachen, welche seit dem 11. Jahrhundert eine neue Bewegung der Geister hervorriefen, wirkten größtentheils in den übrigen Ländern Europas ebensowohl wie in Italien und führten im 12. Jahrhundert zu einer Epoche bedeutender, wenn auch von der unsrigen verschiedener Bildung, zu einer Vorrenaissance, welche schon mit Eifer die Antike studirte, aber sie noch mißverstanden und

entstellt, durch die Ideen des eigenen Zeitalters umgestaltet, reproduzirte. Allein die Italiener gingen den anderen Nationen in einer kräftigeren Wiederaufnahme wissenschaftlicher Bestrebungen voran; bei ihnen finden wir die Anfänge derselben schon um die Mitte des 11. Jahrhunderts. Einen Grund dafür hat man mit Giesebrecht ohne Zweifel in der Fortdauer einer stärkeren classischen Tradition zu erkennen, in der Vorliebe, mit welcher man stets an den grammatischen Studien festgehalten und so wenigstens äußerlich eine Bekanntschaft mit den Autoren bewahrt hatte. Ueberdies aber mußte die antike Cultur auf diesem Boden, auf welchem sie einheimisch war, auf welchem die Trümmer ihrer gewaltigen Monumente zur Phantasie der neuen Geschlechter redeten wie nirgend anderswo, leichter und schneller wieder zum Leben erwachen und eine Einwirkung auf die Gegenwart gewinnen. Was ferner noch den damaligen Zustand Italiens von dem des übrigen Occidents unterschied, war eine größere Verbreitung der Bildung, an welcher nicht bloß der Clerus, sondern auch in gewissem Maße der Laienstand partizipirte. Ratherius von Verona erwähnt neben den Dom- und Klosterschulen auch Privatschulen, und in Urkunden finden sich Namen von Lehrern ohne geistlichen Titel. Der Deutsche Wippo, in seinem Panegyrikus auf Heinrich III. ermahnt den Kaiser, auch in Deutschland die Großen dazu anzuhalten, daß sie ihre Söhne in die Schule schickten und ihnen literarische Bildung und Gesetzeskenntniß beibringen ließen, wie es dereinst in Rom geschehen und wie es bei den Italienern noch üblich sei:

Hoc servant Itali post prima crepundia cuncti,
Et sudare scholis mandatur tota iuventus.

Allerdings treten jedoch die Wirkungen dieses wichtigen Unterschieds erst später hervor; zu Anfang findet sich auch in Italien literarische Produktivität nur bei der Geistlichkeit, und besonders bilden die Klöster die wahre Stätte der Wissenschaft.

Die alte ehrwürdige Abtei von Monte Cassino, gegründet 529 durch den heil. Benedict, als einer der wichtigsten Ausgangspunkte für das Mönchswesen des Abendlandes, 589 von den Longobarden zerstört, 718 wieder erbaut, von neuem zerstört durch

die Sarazenen 884 und gegen 950 hergestellt, entfaltete unter der Leitung des vortrefflichen Abtes Desiderius (seit 1057), späteren Papstes Victor III., eine große künstlerische und literarische Rührigkeit. Das Kloster und die Kirche wurden in prächtiger Weise mit antiken römischen Marmorsäulen, griechischen Mosaiken, kostbaren Broncethüren erneuert. Manuscripte wurden sorgfältig copirt und mit Miniaturen geschmückt. Die Mönche Alphanus, welcher dann Erzbischof von Salerno war (1057—85), und Gaiferius behandelten religiöse Gegenstände in den Metren der antiken Lyrik mit einer Vollendung der Form und einer Reinheit der Sprache, welche in diesen Zeiten die größte Bewunderung verdient; bei Alphanus finden sich Nachahmungen von Virgil, Horaz, Ovid, Juvenal. Ein anderer Mönch, Amatus aus Salerno, schrieb gegen 1080 die Geschichte der normannischen Eroberung, welche, im lateinischen Original verloren, in einer altfranzösischen Uebersetzung erhalten ist. Constantinus Afer aus Carthago, welcher, auf langen Reisen im Orient mit dem Wissen der Araber vertraut geworden, gegen 1077 vor Nachstellungen in seiner Heimath entfloh und in das Kloster Monte Cassino trat, übersetzte medizinische Werke aus dem Arabischen und Griechischen in das Lateinische und förderte dadurch, wie es scheint, nicht unwesentlich die Anfänge der medizinischen Schule zu Salerno. Pandulphus von Capua verfaßte eine große Reihe von Schriften über astronomische Dinge. Endlich die Lieblingsdisciplinen der Italiener, die Grammatik und Rhetorik, sind vertreten durch Albericus, welcher von einer besonderen Vielseitigkeit war und auch theologische Arbeiten, Verse classischer Form und volksthümliche Rhythmen, Traktate über Musik und Astronomie schrieb. In seinen Rationes dictandi und dem Breviarium de dictamine gab er zum ersten Male die neue Theorie für die kunstgemäße Handhabung des Epistolarstyls, mit den fünf Theilen der Salutatio, Captatio benevolentiae, Narratio, Petitio und Conclusio, welche Jahrhunderte hindurch die Grundlage für die Vorschriften der Briefsteller blieb. Seine Bekanntschaft mit den Autoren des Alterthums erkennt man besonders aus einem anderen Büchlein, den Flores Rhetorici oder Dictaminum Radii, welche die Lehren über Composition und Styl enthalten und die Beispiele aus

Virgil, Ovid, Horaz, Terenz, Persius, Lucan, Cicero und Sallust entnehmen.

Gleichzeitig mit dieser wissenschaftlichen Regsamkeit in Unteritalien begann eine solche in der Lombardei. Parma ward gerühmt als ein Sitz für die Pflege der freien Künste, und in hohem Ansehen standen auch die mailänder Schulen. Dieser Umgebung gehört Anselm der „Peripatetiker“ an, wie er sich in dem einzigen von ihm erhaltenen Werk, der Rhetorimachia, genannt hat. Aus dieser Schrift erfahren wir mancherlei über seine Person. Von vornehmer Familie, gebürtig aus der Gegend von Pavia, war er Schüler des „Philosophen“ Drogo, welcher in Parma lehrte, ward Mitglied der Geistlichkeit von Mailand, ging später nach Deutschland an Kaiser Heinrichs III. Hof und trat in dessen Capelle. Er zeigt Bekanntschaft mit Philosophie und Theologie, mit Rechtswissenschaft und Grammatik; sein Hauptstudium aber war die Rhetorik. Er hatte ein verloren gegangenes Lehrbuch der letzteren geschrieben, betitelt De materia artis, und als Exemplifizirung zu den hier gegebenen Doctrinen sollte nun die Rhetorimachia dienen, welche Kaiser Heinrich gewidmet ist und zwischen 1046 und 1056 entstand.[1]) Es ist ein rhetorisches Scheingefecht in drei Büchern; er fingirt, in einer Schrift von seinem Vetter Rotilandus angegriffen zu sein, und weist in dem supponirten Schreiben die Verstöße gegen die rhetorische Kunst auf, vertheidigt sich und den mailändischen Clerus und giebt dem Angreifer die Vorwürfe der Unsittlichkeit zurück. So findet er die Gelegenheit, seine dialektische Gewandtheit zu zeigen; er bewegt sich in subtilen Argumentationen und Sophismen, bedient sich einer schwerfälligen, gewundenen, vielfach dunkelen, aber correkten Redeweise, welche oft in Rhythmus und Reim übergeht. Seine Gelehrsamkeit schöpft er vorzugsweise aus der Rhetorik ad Herennium und Cicero's De Inventione. Das Buch ist voll von einem starken Selbstbewußtsein, von hohem Vertrauen auf die Macht und Würde der Kunst, in deren Besitz er sich fühlt, von einer stolzen Begeisterung für das Wissen. Bezeichnend ist schon der Gedanke, die eigene

[1]) E. Dümmler, Anselm der Peripatetiker nebst anderen Beiträgen zur Literaturgeschichte Italiens im 11. Jahrhundert. Halle, 1872.

Person zum Gegenstande der Vertheidigungsschrift zu machen und damit den Anlaß zu maßlosem Selbstlobe zu gewinnen. Diese bedeutende Meinung von dem eigenen Werthe, verbunden mit einem eifrigen Verlangen nach Ruhm und Beifall, wird gleich in diesen Anfängen wissenschaftlichen Lebens bei dessen Vertretern sichtbar. Es liegt darin die begreifliche Ueberhebung dessen, der nach langer geistiger Finsterniß zuerst und mit Mühe einen Schatz von Kenntnissen erworben hat, und in der herrschenden Unwissenheit die anderen tief unter sich erblickt; daher ist es die natürliche Empfindungsweise der Renaissance, wie sie später so stark bei den Humanisten hervortrat. Mit welchen hochtönenden Worten mahnt der Mönch Alberich den Leser zur Aufmerksamkeit für seinen rhetorischen Traktat, welcher uns heut' etwas so Geringes scheint, und damals eine große Leistung war: „Der neue Nektar möge nirgend vorbeifließen; von Phöbus' Strahl berührt möge der Geist Blumen hervorsprießen lassen; hier fliegt Alberich empor, hier hofft er die Palme; hier möge der Gegner schweigen, verstummen, bewundern, verblüffen!“ Anselm der Peripatetiker rühmt sich, daß von seinem Namen ganz Italien ertöne, daß über seine Ankunft Frankreich und Deutschland jubeln.[1]) Auf seiner Reise an des Kaisers Hof präsentirte er sein Werk mit einem Empfehlungsschreiben seines Lehrers Drogo in den Städten, triumphirend und Beifall sammelnd. In einer Vision, welche er zu Anfang des zweiten Buches beschreibt, läßt er die Heiligen des Paradieses und die drei Musen der Dialektik, Rhetorik und Grammatik um seinen Besitz streiten; er befindet sich in den elysischen Gefilden, in Gesellschaft der Seeligen; aber die Musen suchen ihn zur Rückkehr auf die Erde zu bewegen; denn er ist ihr einziger Hort, ihre einzige Stütze unter den Menschen; sei er nicht mehr, so werde keiner wieder aufstehen, der in diesen Künsten ihm gleiche. Vom Traume erwacht, erwägt er, was er bevorzugt haben würde, wenn ihm die Wahl freigestanden hätte, die Gesellschaft der Musen oder die der Seeligen; am liebsten würde er beide zugleich genießen wollen; einstweilen, da die ewige Glückseligkeit hienieden unmöglich ist, wählt

---

[1]) Allerdings sucht Anselm selber seine Prahlereien in dem Briefe an Drogo (p. 20) als bloß scherzhaft hinzustellen; aber niemand wird ihm das glauben.

er die Musen. Wir haben also auch hier einen Zug, der an die spätere Renaissancezeit gemahnt; das heidnische Wissen wird schon in Vergleich gebracht mit dem christlichen Himmel, und ohne zu entscheiden.

Und noch eine andere charakteristische Eigenthümlichkeit haftet bereits damals dem literarischen Treiben an, welche bei dem späteren Humanismus wiederkehrt, nämlich die Lust an der Polemik, die Eifersucht unter den Schriftstellern, welche um das kaum gewonnene geringe Wissen hadern und sich den Vorrang streitig machen. Anselm antwortet in einem Briefe an Drogo eingehend auf die Beschuldigungen seiner Neider und Verkleinerer, von denen die einen sagten, er sei nicht im Stande solch' ein Werk zu verfassen und habe mit fremder Hilfe gearbeitet, während andere dasselbe für überflüssig erklärten, andere wieder ihn in den Verdacht der Häresie, des Verkehrs mit Dämonen brachten, weil er bei seinen Studien die Einsamkeit suchte. Solchen Klagen über Neid und Anfeindung begegnen wir auch bei Alberich und dann bei Petrus Diaconus, und sie wiederholen sich beständig bei den Verfassern von Briefstellern. Und diese greifen dann auch Alberich an, obgleich er der eigentliche Begründer ihrer Kunst ist, werfen ihm überflüssigen Beirath vor, oder behaupten, sich genauer den classischen Mustern anzuschließen als er.

Eine grammatisch-rhetorische Schulübung war auch zum größten Theile die mittelalterliche lateinische Poesie, Nachahmung der Autoren, welche man gelesen hatte, Wiederholung erlernter Formeln, mit nur seltenem Hervortreten eigener Inspiration. Die letztere ist noch am meisten bemerkbar in der religiösen Lyrik, wie bei den erwähnten Dichtern von Monte Cassino oder in den Hymnen Damians. Aus Norditalien stammt ein Liebesgedicht in 150 leoninischen Distichen, ohne Zweifel von einem Geistlichen verfaßt, da es auf den leergebliebenen Seiten eines lateinischen Psalters eingetragen steht, und wohl um 1075 geschrieben, da auf Heinrichs IV. Besiegung durch die Sachsen angespielt wird. Der Anfang lautet:

Cum secus ora vadi placeat mihi ludere Padi,
Fors et velle dedit, flumine Nimpha redit. [1])

---

[1]) Dümmler, Anselm, p. 94 ff.

Der Dichter unterhält sich am Ufer des Po mit einem Mädchen; er preist ihre Schönheit, verspricht ihr in einer endlosen Aufzählung alle Bequemlichkeiten, Kostbarkeiten und Genüsse, die sie sich wünschen kann, wenn sie ihn lieben wolle, verheißt ihr jene Unsterblichkeit, welche die alten Dichter Helden und Frauen gewährten. Hier ist Alles voll von Uebertreibungen; die Einbildungskraft spiegelt dem Verfasser unermeßliche Reichthümer vor, die er der Geliebten zu Füßen legt, und erhebt ihn über Poeten und Götter, während er noch mühsam mit der Form zu kämpfen hat.

Von Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts ist eine Anzahl umfangreicherer lateinischer Dichtungen historischen Inhaltes über Gegenstände aus der eigenen Zeit der Verfasser, Lobgedichte auf Fürsten und Communen und Erzählungen von deren kriegerischen Thaten. Das vollkommenste Werk dieser Art, ausgezeichnet durch die Einfachheit und Klarheit des Vortrags und die Gewandtheit der Hexameter, sind des Guilelmus Appulus Gesta Roberti Wiscardi [1]); aber gerade von diesem ist es wahrscheinlich, daß er nicht Italiener, sondern Franzose war, und der Beiname Appulus sich nur auf seinen späteren Aufenthaltsort bezog. [2]) Weit roher ist die Vita Mathildis von dem Mönche Donizo in Canossa, ein Panegyrikus der Großgräfin von Toscana, bei ihren Lebzeiten, Ende 1114 verfaßt [3]), eine flache Chronik, ohne Kunst und ohne Schmuck, in holperigen Versen und vernachlässigter Ausdrucksweise, mit besonderer Vorliebe für die affektirte Verwendung griechischer Worte. Ebenso mangelhaft ist die Form eines anonymen Gedichtes auf die Unterwerfung Como's durch die Mailänder (1118—1127), von einem Bewohner der ersteren Stadt. [4]) Die unlateinischen Wendungen, die groben grammatischen Verstöße, die große Unklarheit, welche beständige Deutung nöthig macht, lassen den geringen Bildungsgrad des Verfassers erkennen; doch findet sich hie und da etwas von patriotischer Wärme, wo der Autor das Unglück seiner

[1]) Mon. Germ. Script. IX, 241.
[2]) s. Amari, Storia dei Musulmani, III, 22.
[3]) Mon. Germ. Script. XII, 348.
[4]) De Bello Mediolanensium adversus Comenses, Muratori, Rer. It. Script. V, 413.

Vaterstadt beklagt, besonders gegen Ende des Poems. Das zwischen 1112 und 1129 entstandene Loblied auf Bergamo von einem Magister Moyses, also einem Grammatiker [1]), in platten gereimten Hexametern geschrieben, bietet einiges Interesse durch die am Schlusse erzählte fabelhafte Geschichte von dem Ursprunge der Stadt, eine jener Gründungssagen, wie sie sich alle bedeutenderen Städte Italiens andichteten. Brennus der Gallier sollte danach Bergamo als den Hauptstützpunkt seiner Macht befestigt haben; als dann die Römer diese „gallische Pest" vertrieben hatten, setzte der Senat, um für die Zukunft sicher zu sein, ein Präsidium hinein mit einem Fabier an der Spitze, aus dem glorreichen Geschlechte derer, welche, 300 an der Zahl, für das Vaterland an der Cremera fielen, und nun preist der Grammatiker diesen edlen Fabius, den ersten Schirmherrn seiner Stadt, und erhebt ihn über Aeneas, Cato und Cicero. Diese neuen Communen empfanden das Bedürfniß, neben ihren heiligen Schutzpatronen, ihren Adel von dem Namen eines berühmten Römers, Griechen oder Trojaners herzuleiten.

Zahlreichere classische Elemente als die bisher genannten weisen zwei Dichtungen auf, welche Ereignisse der pisanischen Geschichte behandeln. Hier forderten die Zustände der machtvoll erblühenden Republik in besonderem Grade zum Vergleiche mit denen des Alterthums auf. Das eine der beiden Gedichte besingt den siegreichen Zug der Pisaner nach Afrika im Jahre 1087, in dem populären Maße der rhythmischen gereimten Langzeilen mit scharfer Cäsur, welche aus dem catalektischen trochäischen Tetrameter stammten, und denen wir schon in dem Liede auf Kaiser Ludwig II. begegneten. [2]) Manche Uebertreibungen, mit denen die in den Hauptsachen wahrheitsgetreue Erzählung verbrämt ist, deuten darauf, daß der Verfasser schon einige Zeit nach den Begebenheiten schrieb. Die Expedition wird dargestellt als ein Kreuzzug gegen die Ungläubigen, führt zur Befreiung von hunderttausend christlichen Gefangenen; Christus beschützt und geleitet die frommen Streiter, thut für sie Wunder, sendet einen Engel zu ihrer Hilfe, bewirkt, daß die los-

---

[1]) De Laudibus Bergomi, Muratori, ib. 529.

[2]) Du Méril, Poés. pop. du moyen-âge, Paris 1847, p. 239. Dazu Amari, l. c. p. 171.

gelassenen Löwen der Sarazenen sich gegen diese selbst wenden. Aber zugleich denkt der Autor an den Krieg Roms gegen Carthago, welchen Pisa nun nicht weniger ruhmvoll wieder aufgenommen hat, und beginnt sein Gedicht mit den Worten:

Inclytorum Pisanorum scripturus historiam,
Antiquorum Romanorum renovo memoriam;
Nam extendit modo Pisa laudem admirabilem,
Quam olim recepit Roma vincendo Carthaginem.

Gleich darauf wird das Wunder Gottes für Gideon zum Vergleiche herangezogen, und weiterhin von jenen Römern, die als Pisa's Bundesgenossen am Zuge Theil nahmen, gerühmt, daß sie die Erinnerung an Scipio aufleben lassen. Der edle Jüngling Ugo Visconti, welcher im Kampfe fällt, wird zuerst mit Codrus und gleich danach mit Christus verglichen, da er sich, wie sie, für das Wohl des Volkes opferte. Diese naive, arglose Vermischung von Classischem und Christlichem, von Bildern aus der Bibel und solchen aus der Geschichte und Fabel des heidnischen Alterthums, welche wir vorübergehend schon bei den Dichtern der Gothenzeit, wie Ennodius, bemerkten, ist charakteristisch für die mittelalterliche lateinische Poesie überhaupt.[1]) Wir finden sie wieder in dem langen Gedichte in 7 Büchern auf die Eroberung der Balearen von einem Laurentius Vernensis, d. h. wohl aus Verna in Toscana, welcher Diaconus des Erzbischofs Petrus II. von Pisa und, wie man an mehreren Stellen der Erzählung sieht, selbst in Begleitung des Erzbischofs bei den Kämpfen zugegen war.[2]) Er hebt sein Werk sogleich an in dem Tone des antiken Heldengedichtes mit der Ankündigung des Arguments:

Arma, rates, populum, vindictam coelitus actam
Scribimus, ac duros terrae pelagique labores,
Geryonea viros sese per rura terentes,
Maurorum stragem, spoliata subactaque regna.

---

[1]) Vergl. Pannenborg, in Forschungen zur dtschen. Gesch. XI, 225. Kuno Francke, Zur Geschichte der lat. Schulpoesie des 12. und 13. Jahrh. München, 1879, p. 37.

[2]) Laurentii Vernensis . . . Rerum in Majorica Pisanorum . . . libri septem, Muratori, Script. VI, 111. Migne, Patrologia, Ser. Lat. t. 163, p. 513.

Bei der Beschreibung der Seefahrt nach den Balearen drängen sich ihm fortwährend die Vergleiche mit dem trojanischen Kriege auf; die zurückbleibenden Verwandten klagen beim Abstoßen der Schiffe wie einst die Achäerinnen, als die Helden nach Pergamum aufbrachen; in Sardinien werden die Pisaner vom Könige Constantin aufgenommen, wie die Danaer in Aulis; bei Schilderung des furchtbaren Unwetters, mit dem die Schiffe zu kämpfen haben, heißt es, selbst des Laërtes Sohn wäre da nicht unerschrocken geblieben. Anderswo finden wir Vergleiche mit Cäsar, mit den ihrer Weiber beraubten, trauernden Sabinern, u. s. w. Ueberall nimmt man in dieser monotonen und ungeschickten, doch bei der Beschreibung der Kämpfe durch den religiösen Enthusiasmus belebten Erzählung die Bemühung des Dichters wahr, den Apparat des classischen Epos zu verwerthen. Er giebt Truppenaufzählungen nach der Weise der homerischen und virgilischen Cataloge; er läßt seine Personen lange künstliche Reden halten; er gebraucht die römischen Götternamen, Phoebus, Titan für die Sonne; Gott Vater wird Tonans genannt oder Astripotens rector; die Dinge erhalten die Bezeichnungen der classischen Poesie; der verwundete pisanische Fahnenträger wird mit Päonischen Kräutern geheilt, der Schild heißt septemplex tergum oder septena terga. Und dazwischen erscheinen wieder die Namen Christi und der Heiligen, wird die Gefangenschaft der Christen bei den Muselmännern mit der der Juden in Aegypten verglichen, u. dgl. m. Die classischen Bilder und Benennungen hatten eben für den Autor keine heidnische Bedeutung; es waren leere Formen, bloße poetische Ornamente, die man für jeden Gegenstand verwenden konnte, und die in der Dichtung unentbehrlich schienen, weil die Vorbilder aller Poesie, die Werke der Alten, sie enthielten. Merkwürdig ist in dieser Beziehung besonders das Ende des 6. Buches. Hier wird dargestellt, wie die Seelen der getödteten Sarazenen in die Hölle fahren, und diese, die christliche Hölle, ist mit den Persönlichkeiten der antiken Unterwelt bevölkert, wo Cerberus sich mit Pluto unterhält, Aeacus und Rhadamanthus den König der Schatten auffordern, die neuen Ankömmlinge würdig mit seinen Strafen zu empfangen, und wo sich die von der christlichen Phantasie ersonnenen Qualen, Gluth

und Frost, Speisen von Vipern und Kröten, Getränk von Gift, mit den classischen, wie dem unbefriedigten Durste des Tantalus, verbinden. Diese Verwandlung von Gestalten des heidnischen Tartarus in Dämonen der christlichen Hölle wurde allgemein üblich; wir begegnen ihr auch in den späteren Visionen des Jenseits und schließlich in der großartigsten Weise und mit tieferem Sinne in Dante's Comödie.

Auch die theologischen und philosophischen Studien, welche bisher vernachlässigt worden waren, nahmen im 11. Jahrhundert einen bedeutenden Aufschwung bei den Italienern; ja auf kurze Zeit überflügelten sie die ihnen bis dahin auf diesem Gebiete überlegenen anderen Nationen. Die große Bewegung in der Kirche, welche von Hildebrand ausging, die erbitterten Kämpfe für und wider seine Neuerungen, um die Investituren und die Suprematie der geistlichen Gewalt, endlich die neu entbrannten Streitigkeiten mit der griechischen Kirche über das Dogma vom Ausgange des heil. Geistes, regten zu einer eingehenden Beschäftigung mit den Glaubensfragen, den Institutionen der Kirche und ihrer Geschichte an und brachten gelehrte theologische Schriften hervor, wie die des Alberich von Monte Cassino, des heil. Anselm, Bischofs von Lucca, des heil. Bruno, Bischofs von Segni, des Erzbischofs Grossolanus von Mailand und des Erzbischofs Petrus von Amalfi.

Die erfolgreichste Unterstützung leistete Hildebrand bei seinem Reformwerke in Wort und Schrift der heil. Petrus Damiani, geboren in Ravenna 1006 oder 1007, zuerst Lehrer der freien Künste und der Jurisprudenz in Parma, dann Eremit in der Einsiedelei von Fonte Avellana bei Gubbio, von Papst Stephan IX. gegen seinen Willen und nach heftigem Widerstande zum Cardinal erhoben (1057), und von ihm und seinen Nachfolgern zu den schwierigsten Missionen in der Ordnung von Wirren und Schlichtung von Streitigkeiten der Kirche verwendet, bis er 1072 in Faenza starb. Petrus Damiani ist der eifrigste Vertreter der neuen ascetischen Tendenz, welche nach einer Epoche der Verweltlichung von der Abtei Cluny ausgegangen und in Italien besonders durch den heil. Romualdus eingeführt worden war. Die Bekehrung der verirrten Menschheit, namentlich aber die Reinigung der profanirten Kirche

Bei der Beschreibung der Seefahrt nach den Balearen drängen sich ihm fortwährend die Vergleiche mit dem trojanischen Kriege auf; die zurückbleibenden Verwandten klagen beim Abstoßen der Schiffe wie einst die Achäerinnen, als die Helden nach Pergamum aufbrachen; in Sardinien werden die Pisaner vom Könige Constantin aufgenommen, wie die Danaer in Aulis; bei Schilderung des furchtbaren Unwetters, mit dem die Schiffe zu kämpfen haben, heißt es, selbst des Laërtes Sohn wäre da nicht unerschrocken geblieben. Anderswo finden wir Vergleiche mit Cäsar, mit den ihrer Weiber beraubten, trauernden Sabinern, u. s. w. Ueberall nimmt man in dieser monotonen und ungeschickten, doch bei der Beschreibung der Kämpfe durch den religiösen Enthusiasmus belebten Erzählung die Bemühung des Dichters wahr, den Apparat des classischen Epos zu verwerthen. Er giebt Truppenaufzählungen nach der Weise der homerischen und virgilischen Cataloge; er läßt seine Personen lange künstliche Reden halten; er gebraucht die römischen Götternamen, Phoebus, Titan für die Sonne; Gott Vater wird Tonans genannt oder Astripotens rector; die Dinge erhalten die Bezeichnungen der classischen Poesie; der verwundete pisanische Fahnenträger wird mit Päonischen Kräutern geheilt, der Schild heißt septemplex tergum oder septena terga. Und dazwischen erscheinen wieder die Namen Christi und der Heiligen, wird die Gefangenschaft der Christen bei den Muselmännern mit der der Juden in Aegypten verglichen, u. dgl. m. Die classischen Bilder und Benennungen hatten eben für den Autor keine heidnische Bedeutung; es waren leere Formen, bloße poetische Ornamente, die man für jeden Gegenstand verwenden konnte, und die in der Dichtung unentbehrlich schienen, weil die Vorbilder aller Poesie, die Werke der Alten, sie enthielten. Merkwürdig ist in dieser Beziehung besonders das Ende des 6. Buches. Hier wird dargestellt, wie die Seelen der getödteten Sarazenen in die Hölle fahren, und diese, die christliche Hölle, ist mit den Persönlichkeiten der antiken Unterwelt bevölkert, wo Cerberus sich mit Pluto unterhält, [illegible] und Rhadamanthus den König der Schatten auffordern [illegible] Ankömmlinge würdig mit seinen Strafen zu empfan[illegible] sich die von der christlichen Phantasie ersonnenen [illegible]

und Frost, Speisen von Vipern und Kröten, Getränk von Gift, mit den classischen, wie dem unbefriedigten Durste des Tantalus, verbinden. Diese Verwandlung von Gestalten des heidnischen Tartarus in Dämonen der christlichen Hölle wurde allgemein üblich; wir begegnen ihr auch in den späteren Visionen des Jenseits und schließlich in der großartigsten Weise und mit tieferem Sinne in Dante's Comödie.

Auch die theologischen und philosophischen Studien, welche bisher vernachlässigt worden waren, nahmen im 11. Jahrhundert einen bedeutenden Aufschwung bei den Italienern; ja auf kurze Zeit überflügelten sie die ihnen bis dahin auf diesem Gebiete überlegenen anderen Nationen. Die große Bewegung in der Kirche, welche von Hildebrand ausging, die erbitterten Kämpfe für und wider seine Neuerungen, um die Investituren und die Suprematie der geistlichen Gewalt, endlich die neu entbrannten Streitigkeiten mit der griechischen Kirche über das Dogma vom Ausgange des heil. Geistes, regten zu einer eingehenden Beschäftigung mit den Glaubensfragen, den Institutionen der Kirche und ihrer Geschichte an und brachten gelehrte theologische Schriften hervor, wie die des Alberich von Monte Cassino, des heil. Anselm, Bischofs von Lucca, des heil. Bruno, Bischofs von Segni, des Erzbischofs Grossolanus von Mailand und des Erzbischofs Petrus von Amalfi.

Die erfolgreichste Unterstützung leistete Hildebrand bei seinem Reformwerke in Wort und Schrift der heil. Petrus Damiani, geboren in Ravenna 1006 oder 1007, zuerst Lehrer der freien Künste und der Jurisprudenz in Parma, dann Eremit in der Einsiedelei von Fonte Avellana bei Gubbio, von Papst Stephan IX. gegen seinen Willen und nach heftigem Widerstande zum Cardinal erhoben (1057), und von ihm und seinen Nachfolgern zu den schwierigsten Missionen in der Ordnung von Wirren und Schlichtung von Streitigkeiten der Kirche verwendet, bis er 1072 in Faenza starb. Petrus Damiani ist der eifrigste Vertreter der neuen ascetischen Tendenz, welche nach einer Epoche der Verweltlichung von der Abtei Cluny ausgegangen und in Italien besonders durch den heil. Romualdus eingeführt worden war. Die Bekehrung der verirrten Menschheit, namentlich aber die Reinigung der profanirten Kirche

ist das Ziel seines Wirkens. Er ist ein Prediger der Buße, ein rücksichtsloser Ankläger und Richter des Lasters, von welchem er erschreckende Gemälde entworfen hat. Die Weltanschauung des mittelalterlichen Ascetismus findet bei ihm den düstersten Ausdruck. Er glaubt das Erscheinen des Antichrist und den Tag des jüngsten Gerichtes nicht mehr fern und erkennt es an der wachsenden Verworfenheit der Menschen: „Sowie beim Sturme," sagt er mit energischem Bilde, „das hohe Meer ruhiger und gefahrloser ist, und an den Küsten die Brandung sich bäumt, so kocht jetzt, da das Ende dieser Welt herannaht, die menschliche Verderbniß gleichsam gegen ihr Ufer wilder auf und thürmt die Wogen der Begierde und des Hochmuths empor" (Epist. I, 15). In seinen Bußpredigten, seinen Briefen, seinen Traktaten kämpft er unablässig gegen eben jene Feinde, welche Papst Gregor ausrotten wollte, die Simonie und die Ehe und Buhlerei der Geistlichen. Die Lässigen sucht er zu erschrecken durch Erzählungen von plötzlichen und furchtbaren Todesfällen der Sünder, welche nicht mehr Zeit zur Reue fanden, oder durch solche von Visionen des Jenseits und Todtenerscheinungen, welche er mit gläubigem Sinne wiederholt. Das Heilmittel gegen die sinnliche Verderbniß ist ihm die Casteiung; er vertheidigt und preist die äußeren Uebungen, das Fasten, Stillschweigen, die Kniebeugungen, vor allem die Geißelung, zu deren Lobe er eine eigene Schrift verfaßt hat, und welche er in den Klöstern zu verbreiten bemüht war. Das Einsiedlerleben, welches sich ganz diesen Uebungen, dem Gebete und der frommen Betrachtung hingiebt, ist nach seiner Ansicht für den Menschen der Zustand der höchsten Vollkommenheit, in welchem die Seele vom irdischen Schmutze befreit wieder ihrem Urbilde Gott ähnlicher wird.

Damian ist mit der profanen Bildung seiner Zeit vertraut, citirt die classischen Dichter, Historiker und Philosophen, bedient sich der Schuldialektik in seinen polemischen Schriften. Allein dieses Wissen ist bei ihm streng einem höheren untergeordnet, und er hat den berühmten Satz ausgesprochen, daß die Philosophie die Magd der Theologie sein soll: „Die menschliche Wissenschaft," sagt er, „wo sie auf die Behandlung heiliger Gegenstände angewendet wird, soll sich kein Lehramt anmaßen, sondern wie eine Magd der Herrin

willfährig dienen, daß sie nicht, wenn sie vorangeht, abirre" (De divina omnipotentia, cap. 5). Das weltliche Wissen ist ihm nur Mittel zum Zwecke, eine Vorbereitung zur besseren Erkenntniß des Ewigen, und, wenn er göttliche und irdische Weisheit vergleicht, so achtet er diese gering, ja verachtet sie bisweilen und eifert gegen die, welche sie um ihrer selbst willen betreiben, tadelt die Mönche, welche, „die Regel Benedicts gering schätzend, sich lieber mit der Regel Donats beschäftigen" (De perfectione monachorum, cap. 11). In dieser Beziehung steht also Damian im Gegensatze zu den damaligen classischen Studien, denen er nur beschränkte Geltung zuerkennt, obgleich er in nicht geringem Maße an ihnen partizipirt. Seine wahre Gelehrsamkeit ist in den Dogmen, den Kirchenvätern, der heil. Schrift. Hier kommen ihm wenige gleich. Eine große Virtuosität zeigt er in der seit Ambrosius üblichen allegorisch-mystischen Deutung von Bibelstellen auf moralische Lehren oder auf das Loos der menschlichen Seele; davon sind seine Predigten und Briefe voll. Und wie auf die Bibel, so hat Damian diese tropologische oder spirituale Deutung auch auf die mittelalterliche fabelhafte Naturgeschichte der Thiere angewendet und diesem letzteren Gegenstande sogar eine besondere an die Mönche von Monte Cassino gerichtete Schrift gewidmet (De bono religiosi status et variorum animantium tropologia), welche demnach nichts anderes ist, als einer der älteren allegorisirten Bestiarien. Die Natur verkehrt sich für den Theologen in eine Lehrerin der Moral; Gott hat nach Damians Meinung den Thieren ihre Kräfte und Eigenschaften eben deshalb gegeben, daß der Mensch aus ihrer Betrachtung und Deutung Vorschriften für sein Seelenheil ableite.

Von Wichtigkeit sind Damians Aeußerungen über das Verhältniß der geistlichen und der weltlichen Gewalt; bei ihm erhält zuerst der Gedanke der beiderseitigen Unabhängigkeit, der Sonderung der beiden Machtsphären eine bestimmtere Formulirung. „Beide können sich gegenseitig nicht entbehren; das Priesterthum wird durch die Kraft des Königthums beschirmt, und das Königthum stützt sich auf die Heiligkeit des priesterlichen Amtes. Der König ist mit dem Schwerte umgürtet, auf daß er gerüstet den Feinden der Kirche entgegentrete; der Priester liegt dem Gebete ob, um Gott dem Könige

und dem Volke gnädig zu machen. Jener soll die irdischen Händel mit der Wage der Gerechtigkeit entscheiden, dieser den Durstenden das Wasser des himmlischen Wortes darreichen." So schrieb er an den jungen Kaiser Heinrich IV., indem er ihn ermahnte, den Gegenpapst Honorius zu vernichten (Epist. VII, 3). Hier befindet sich Damian nicht ganz auf dem Standpunkte Hildebrands; er besaß nicht jene eiserne Consequenz und Unbeugsamkeit, welche er an seinem großen Freunde bewunderte, wenn er ihn mit dem Nordwinde verglich und ihn einen „heiligen Satanas" nannte. Er selbst ist leichter geneigt, das Reich um Hilfe bei Schlichtung kirchlicher Streitigkeiten anzurufen, und der Vorrang, den er freilich dem Papste sichern will, ist nur ein solcher der Ehrfurcht. Aber er erlebte eben auch nicht mehr die heftigste Phase des Kampfes und hielt die liebevolle Einigkeit der beiden Gewalten für möglich, welche gemeinsam auf die beiden verschiedenen Weisen das Menschengeschlecht leiten sollten. Wie in Christus Priesterthum und Königthum verbunden waren, so soll es durch das Band der gegenseitigen Liebe bei den erhabenen Personen des geistlichen und weltlichen Herrschers geschehen, daß „sowohl im Papste der König, als im Könige der Papst enthalten sei, unbeschadet jedoch der Prärogative des Papstes. . . . Er, wie der Vater, soll immer nach väterlichem Rechte den Vorrang erhalten, und der König wie der einzige Sohn in den Umarmungen seiner Liebe ausruhen" (Disceptatio Synodalis, Schluß). Diese Unabhängigkeit und Einigkeit von Kirche und Reich blieb das stets unerreichbare Ideal des Mittelalters.

Damians ekstatische Religiosität suchte ihren Ausdruck auch in poetischer Form; in seinen Hymnen bedient er sich mit Leichtigkeit und Geschick der antiken Metren, häufiger aber verwendet er die Rhythmen und nähert sich dabei auch durch die Einfachheit der Gefühlsäußerung dem volksthümlichen Tone. Einige dieser Lieder sind von wirklicher dichterischer Schönheit, vor allem der Hymnus De Gloria Paradisi, welcher die Freuden der Seeligen in klangvollen Versen mit reichen und warmen Farben malt, so wie sie die populäre Phantasie von den köstlichsten Dingen der Erde hernimmt.

Zwei andere Italiener dieser Zeit, deren Namen wie der Damians zu den gefeiertsten der mittelalterlichen Wissenschaft gehören,

Lanfranc und S. Anselm von Canterbury, verbrachten ihr ganzes späteres Leben im Auslande, und diesem Aufenthalte fern von Italien gehören erst ihre Beschäftigung mit Theologie und Philosophie und ihre Werke an. Lanfranc, geboren in Pavia gegen 1005, aus vornehmer Familie, studirte die freien Künste und das Recht in Bologna, erwarb sich in diesen Disciplinen hervorragende Kenntnisse und ging über die Alpen, um bei anderen Nationen seine Gewandtheit als Jurist und Dialektiker zu zeigen. Er kam nach Avranches in der Normandie. Da lenkte ihn ein Unglücksfall in die neue Laufbahn. Eines Tages ward er auf dem Wege von Avranches nach Rouen von Räubern ausgeplündert und an einen Baum gefesselt; in dieser verzweifelten Lage, den Tod vor Augen, gelobte er sich Gott zu weihen. Nachdem er am folgenden Morgen durch Reisende befreit worden war, trat er in das Kloster Le Bec und legte sich hier die härtesten Entbehrungen und Casteiungen auf (1042). Aber man erkannte in ihm den großen Gelehrten; er eröffnete eine Schule (1046), welche bald berühmt ward, und zu welcher die Wißbegierigen von weit und breit herbeiströmten, so daß die vorher ärmliche Abtei Reichthum und Ansehen gewann. Er wurde dann Prior derselben. Seinen großen Ruf als Theologe erwarb er sich durch die Polemik gegen Berengar von Tours in dem Streite über die Transsubstantiation. Wilhelm von Normandie machte ihn zum Abte von St. Etienne in Caen, dann, nach der Eroberung Englands, zum Erzbischof von Canterbury, und er wurde nach dem Könige die mächtigste und einflußreichste Person des Landes. Er starb 1089. Lanfrancs Bedeutung war weniger in seinen Schriften, als in seiner Lehrthätigkeit in der Schule von Bec, aus welcher die gelehrtesten Männer der Folgezeit hervorgingen. Zu diesen seinen Schülern gehörte Anselm, dessen Leben fast ganz denselben Gang nahm, wie das seines Lehrers und Freundes. Gebürtig aus Aosta, kam auch er nach Avranches, wurde 27 Jahre alt Mönch in Le Bec, folgte auf Lanfranc als Prior, ward Abt des Klosters (1079) und bestieg 1093 den erzbischöflichen Stuhl von Canterbury. In dem Streite um die Investituren kämpfte Anselm mit Hartnäckigkeit für die Unabhängigkeit der Kirche, zuerst gegen Wilhelm II., dann gegen Heinrich I.; zwei Mal wurde er gezwungen, seinen Sitz zu ver-

lassen, und verweilte mehrere Jahre in Frankreich, kam damals auch nach seiner Heimath Italien. 1106 erfolgte die Versöhnung mit König Heinrich, und drei Jahre nach der Rückkehr starb Anselm (den 21. April 1109). Die hohe Reinheit seiner Sitten, der glühende Eifer für das Wohl der Kirche, seine Selbstlosigkeit und die väterliche Güte und Strenge, mit denen er zuerst dem Kloster, darauf der Diöcese vorstand, brachten ihn schon bei Lebzeiten in den Ruf der Heiligkeit, welcher nach seinem Tode wuchs. Es verbreiteten sich Geschichten von Wundern, die er gethan haben sollte. Die Canonisation fand aber erst Jahrhunderte später statt.

S. Anselm hinterließ zahlreiche theologische und philosophische Arbeiten; die Philosophie steht bei ihm, wie dies im Allgemeinen der Charakter des mittelalterlichen Denkens ist, in engster Verbindung mit dem Glauben, geht aus diesem selber hervor; von Anselm stammt das berühmte credo ut intelligam: „Ich suche nicht zu erkennen, um zu glauben, sondern ich glaube, um zu erkennen; denn ich glaube auch dieses, daß, wenn ich nicht glauben werde, ich auch nicht erkennen werde" (Proslogion, cap. I, Ende). Aber wenn wir den Glauben besitzen, meint der Heilige, so sollen wir doch auch, auf ihm fußend, nach der Erkenntniß streben: „Sowie die rechte Ordnung verlangt, daß wir die Geheimnisse der christlichen Religion glauben, bevor wir sie mit der Vernunft erörtern können, so scheint es mir Nachlässigkeit, wenn, nachdem wir in dem Glauben gefestigt sind, wir uns nicht bemühen zu erkennen, was wir glauben." Alle Argumentationen dieser Philosophie laufen also darauf hinaus, die Dogmen zu erweisen. Die Vernunft meint frei zu sein und ist gefesselt; sie meint auf ihren Wegen dasselbe zu finden, was der Glaube lehrt, und sieht in dieser Uebereinkunft eine wunderbare Bestätigung; aber sie hat das Ziel von vornherein vor Augen und sucht es mühselig auf gewundenen Pfaden mit Sprüngen und Gewaltsamkeiten, und die Beweisführung wird zur subtilen Sophistication. In den Widersprüchen, welche sich aus den Glaubenssätzen ergeben, Einheit und Dreiheit, Schöpfung aus Nichts, Prädestination und Willensfreiheit, u. s. w., windet sich die Vernunft hin und her und entschlüpft schließlich durch ein Wortspiel, einen Fehlschluß, oder gesteht, hier sei die Grenze des Erkennens, und das Wider=

sprechende sei die Wahrheit, während doch die Wahrheit beständig in der Eliminirung des Widerspruches gesucht wurde. Anselm construirt in seinem Monologium den schwierigsten Inhalt des Dogma's, angeblich aus reinen Vernunftgründen, mit streng philosophischem Verfahren; in Wirklichkeit gründet er sich auf den Doppelsinn der Worte, verbum, filius, spiritus, u. s. w. Aber, begeistert für Wissen und Erkenntniß, täuscht er sich selbst, und seine feste Gläubigkeit verdeckt ihm die Mängel seiner Logik. Auch der ontologische Beweis vom Dasein Gottes aus seiner Idee als des vollkommensten Wesens, welchen Anselm ausdachte und in seinem Proslogion veröffentlichte, und welchen nach $5^1/_2$ Jahrhunderten Descartes von neuem fand, ist nur ein Fehlschluß, durch welchen der Glaube erreicht, was er sucht, und mit dem er sich daher befriedigt. Immerhin haben wir hier einen Fortschritt, z. B. Damian gegenüber, die Anerkennung von gewissen Rechten der Vernunft, einen umfassenderen Gebrauch derselben in der wissenschaftlichen Untersuchung, wenn auch schließlich als einer secundären Stütze des Glaubens. Dieses war die Philosophie des Mittelalters, der Beginn jener Richtung, welche man die Scholastik nannte, nur daß diese eine schulmäßigere, pedantischere Methode einführte, mit Benutzung der seitdem bekannter gewordenen aristotelischen Doctrinen. In Anselms theologischer Metaphysik finden sich vielmehr platonische Elemente, welche ihm durch Augustin, Dionysius Areopagita und Boëtius vermittelt waren.

Die philosophisch-theologische Bewegung, welche aus Italien stammende Gelehrte eingeleitet hatten, fand ihre Fortsetzung in Frankreich und nicht in Italien, wo diese Wissenschaften zunächst wieder ihren Boden verloren. Mehrere Italiener der folgenden Zeit, die sich ihnen zuwendeten, wirkten im Auslande, wie schon Lanfranc und Anselm. Gerhard von Cremona († 1187), welcher sich durch Uebersetzungen aus dem Arabischen (des Avicenna, der Astronomie des Ptolemaeus) um die Förderung der Studien verdient machte, erwarb seine Kenntnisse in Toledo, lebte und schrieb in dieser Stadt. Der berühmte Petrus Lombardus, der Verfasser der im Mittelalter allgemein gebrauchten theologischen Summa, welche er Liber Sententiarum betitelte, stammte wahrscheinlich aus der Gegend von

Novara, ging aber früh zur Vollendung seiner Studien nach Frankreich, ward Professor in Paris, dann Bischof derselben Stadt (1159), wo er auch starb (1160). In Frankreich und vor allem in Paris blühte im 12. Jahrhundert die Theologie und die scholastische und mystische Philosophie, während in Italien ihnen erst wieder im 13. Jahrhundert mit dem heil. Thomas und dem heil. Bonaventura eine glänzende Erneuerung zu Theil wurde. Im 12. Jahrhundert dagegen erlangte bei den Italienern abermals der ihnen eigene Sinn für das Reale und Positive das Uebergewicht, und man gab sich eifrig den mit dem praktischen Leben in unmittelbarer Beziehung stehenden Studien der Medizin und Jurisprudenz hin, deren Hochschulen in Salerno und Bologna damals sich ihre große Berühmtheit in ganz Europa erwarben. Und damit nahm auch der Einfluß des Laienstandes und der Uebergang der Gelehrsamkeit vom Clerus auf ihn seinen Anfang, welcher die neue Epoche des geistigen Lebens einleitet.

Mit der Jurisprudenz aber verband sich wieder das Studium der Rhetorik und Grammatik, jedoch in einseitigem Betriebe, für das praktische Bedürfniß des Forums und des Notariates. Die Ausländer vermißten daher bei den Italienern das eigentlich wissenschaftliche Interesse. In des normannischen Dichters Henri d'Andeli Bataille des Sept Arts erscheinen die Lombart (so nannte man in Frankreich die Italiener im Allgemeinen) als solche Vertreter der Rhetorik, welche, ohne sie zu lieben, sie nur des Gewinnes halber handhaben. Die Grammatik und Rhetorik war damals wesentlich eine Anweisung zum Brief- und Urkundenstyl, und es entstand eine große Reihe von Briefstellern und Formelbüchern, welche man Artes Dictandi oder Summae Dictaminum nannte, enthaltend Vorschriften der Composition und des Ausdrucks und Sammlungen von Musterstücken. Auf die Arbeiten des Albericus von Monte Cassino, welcher dieser Kunst mit seiner Theorie der 5 Brieftheile die neue Grundlage gegeben hatte, folgten die eines Albert von Samaria, der zwischen 1111 und 1119 schrieb, eines Aginulf, eines Albert von Asti, und mehrere anonyme Artes dictandi aus der Lombardei. Ein Schüler Alberichs war der Canoniker Hugo von Bologna, dessen Rationes dictandi prosaice nach 1124 vollendet sind. Guido Faba,

Caplan von S. Michele in Bologna, schrieb gegen 1229 seine Doctrina ad inveniendas, incipiendas et formandas materias, welche besonders dadurch interessant ist, daß sie zum ersten Male auch Musterstücke in der Vulgärsprache bietet. Den größten Ruf als Grammatiker genoß zu Anfang des 13. Jahrhunderts Magister Boncompagno, aus der Gegend von Florenz, der an der bologneser Universität lehrte. Sein Hauptwerk betitelte er nach sich selbst Boncompagnus; es ward, wie er uns mittheilt, am 25. März 1215 vor den Professoren der Hochschule gelesen und gekrönt, ebenso dann von der Universität Padua, und 1226 (31. März) publizirt. 1235 befand sich Boncompagno noch in Bologna; später ging er an den römischen Hof, um dort sein Glück zu machen, sah sich aber in seiner Hoffnung getäuscht, und gerieth in solche Armuth, daß er in Florenz in einem Hospitale starb. Boncompagno war ein origineller Charakter, ein großer Spötter, nach der Weise der Florentiner überhaupt, wie der Chronist Salimbene sagt, welcher von ihm mehrere Anekdoten und Späße berichtet. Auch er besaß in hohem Grade jene Selbstüberschätzung, welche wir bei Anselm dem Peripatetiker fanden. In dem Dialoge zwischen dem Autor und seinem Buche zu Anfang des Boncompagnus redet er von sich selbst, von der Bedeutung der Wissenschaft, welche er lehrt, zählt seine übrigen Werke auf, deren eines er als die „Kaiserin der freien Künste" bezeichnet. In seinen Prahlereien erhebt er sich über Cicero, der ihm durchaus nicht als mustergiltig erscheint; er will in der Rhetorik original sein, und in der Palma benannten Schrift behauptet er sich nicht zu erinnern, daß er je Tullius gelesen habe, was eine grobe Unwahrheit ist, da er anderswo gegen ihn polemisirt und ihn wegen unpraktischer Vorschriften und Unklarheit des Ausdrucks tadelt. Auch er hat viel über bösartige Feinde und Neider zu klagen; aber er behandelt sie mit großem Stolze. Am Schlusse des Boncompagnus bittet er den Leser, dem Autor Ruhe zu wünschen, „den zahllose Skorpionen mit giftigen Schwänzen zu stechen suchten, hinter dessen Rücken sehr viele Hunde bellten; aber vor seinem Antlitz verstummten die Lippen aller Neider." Mehreren seiner Bücher gab er hochtrabende Namen: Cedrus, Mirra, Palma, Oliva, Rota Veneris, Notulae Aureae, Liber Decem Tabularum. Wenn

man diese Titel liest, sollte man sich wohl etwas anderes erwarten, als Regeln und Muster für den Epistolarstyl. Indessen läßt sich dem Verfasser Lebendigkeit des Geistes, Sinn und Interesse für reale Verhältnisse nicht absprechen, und dadurch unterscheidet sich seine Behandlungsweise vortheilhaft von der sonstigen Dürre dieser Arbeiten. Er erzählt zur Erläuterung bisweilen Erlebnisse, anekdotenhafte Züge von sich und anderen, macht schätzbare Angaben über die Sitten seiner Zeit, wie in dem längeren Abschnitte des Boncompagnus über die Gebräuche der Todtenklage in Italien und anderswo, oder in der Erzählung von den groben Scherzen, die sich Guido Guerra, Pfalzgraf von Tuscien, mit den zu ihm kommenden Jongleuren erlaubte.

Eine Frucht der großen historischen Ereignisse und insbesondere der Ausbildung der freien Municipalverfassungen war auch die reiche Chronikenliteratur, welche mit dem Ausgange des 11. Jahrhunderts beginnt. Im Süden schrieben die Geschichte der normannischen Dynastie Gaufredus Malaterra, Alexander, Abt von Telese, Romualdus, Erzbischof von Salerno; im Norden erzählten der ältere und der jüngere Landulphus die Ereignisse in ihrer Vaterstadt Mailand, Sire Raoul und Otto Morena von Lodi die Kriege mit Barbarossa. Bald fühlte jede bedeutendere Stadt mit dem Wachsen ihrer Macht das Verlangen, ihre Geschicke und Thaten dem Gedächtnisse der Nachwelt aufbewahrt zu sehen. Das großartigste Werk dieser Art sind die Annales Genuenses[1]), begonnen im Jahre 1100 von Cafaro, einem Manne, der selbst an dem öffentlichen Leben seiner Stadt bedeutenden Antheil hatte und mehrere Male der Obrigkeit derselben angehörte. Als er das Werk den Consuln hatte vortragen lassen, ward es auf deren Anordnung im Archiv der Republik niedergelegt. Nach seinem Tode (1166) ließen die jeweiligen Consuln die Chronik fortsetzen, welche so bis zum Jahre 1293 reicht, also fast 2 Jahrhunderte von Augenzeugen geschriebener Geschichte umfaßt, das erste Beispiel einer im Auftrage des Staates und unter dessen Aufsicht verfaßten historischen Arbeit.

Einen Versuch, von dem schlichten, anspruchslosen Style der

---

[1]) Mon. Germ. Script. XVIII.

Chronik, welche nur die Facta aneinanderreiht, zu einer Kunst der Geschichtsschreibung überzugehen, finden wir zum ersten Male in zwei kleineren Schriften von Florentinern aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, nämlich in Sanzanome's Gesta Florentinorum [1]), und in des uns schon bekannten Meisters Boncompagno De Obsidione Anconae liber. [2]) Das Vorbild, dem man nachstrebt, ist natürlich auch hier wieder die classische Kunst. Das grammatisch-rhetorische Wissen, welches man in den Schulen erwarb, wird auf die Geschichtsschreibung übertragen. Sanzanome läßt seine Personen wohlgesetzte Prunkreden halten; so spricht z. B. im Kriege gegen Fiesole ein edler Florentiner zu dem versammelten Rathe und den Consuln, erinnert sie an die großen Vorfahren, an die Pflichten, welche ihnen die römische Abstammung auferlege, und unter den Fiesolanern erhebt sich ein rechtskundiger Mann, gemahnt sie an die ruhmreiche Herkunft von jenem Italus, dem ganz Italien den Namen verdanke, an das hohe Alter der Stadt, an den tapferen Catilina, u. s. w. In diesen fingirten Reden dienen die historischen Thatsachen zum Stoffe für die Stylübung, wie man in den Schulen gewöhnt war, Briefe und Reden über politische Themata zu entwerfen, sie Kaisern und Päpsten in den Mund zu legen. Allein bei dem Streben nach einer literarischen Darstellung, welche nicht aus dem Gegenstande selber erwachsen, sondern ihm äußerlich übergezogen ist, leidet das Faktische, weil es sich nicht immer bequem in diese Formen fügen will, und der Bericht wird mager, lückenhaft und abstrakt. Boncompagno hat sich von vornherein einen eng umgrenzten Stoff gewählt, welcher in besonderem Grade Gelegenheit zur Anbringung rhetorischen Schmuckes darbot, nämlich die heroische Vertheidigung der Anconitaner, als sie 1174 von Erzbischof Christian von Mainz, Friedrichs I. Kanzler, belagert wurden. Ein Greis in Ancona, der griechische Gesandte, Guglielmo Marchesellí von Ferrara, die Gräfin von Brettinoro halten, um den Muth der Bürger anzufeuern, lange Reden, verbrämt mit Bildern und Sentenzen. Der Greis beginnt mit den Worten: „Ich rufe euch auf,

---

[1]) O. Hartwig, Quellen und Forschungen zur ältesten Gesch. der Stadt Florenz, I (Marburg, 1875).

[2]) Muratori, Script. VI, 925 ff.

ihr Anconitaner, die ihr euren Ursprung habt vom edlen Stamme der Römer", und weiterhin citirt er eine Stelle aus Terenz. Aber neben den classischen Dingen werden nach dem Geschmacke der Zeit auch wieder biblische herbeigezogen. Bemerkenswerth ist in dieser Schrift Boncompagno's eine Stelle, an welcher sich, vielleicht zum ersten Male bei einem mittelalterlichen Historiker, mit dem Namen Italien etwas von nationalem Patriotismus verbindet; nachdem der Autor erzählt hat, wie die Venetianer den Kanzler unterstützten, und so viele andere Italiener im kaiserlichen Heere gegen die bedrängte Stadt fochten, beklagt er diese verderbliche Zwiespältigkeit dem Fremden gegenüber und fügt hinzu (cap. 3): Nam opinio in hanc me trahit sententiam ut non credam Italiam posse fieri tributariam alicui, nisi Italicorum malitia procederet ac livore; in Legibus enim habetur: „Non est Provincia, sed Domina Provinciarum." In Italien wurde der nationale Gedanke durch das Studium des Alterthums geweckt, und war zuerst abstrakte Idee, ohne Realität, da ein schrankenloser Municipalismus allein herrschte. Daher blieb das Land, wie Dante, an denselben von Boncompagno citirten Satz anknüpfend, sagte, so viele Jahrhunderte hindurch

Non donna di provincie, ma bordello.

Die lateinische Poesie, welche im Anfange des 12. Jahrhunderts jene rohen, aber inhaltlich nicht uninteressanten historischen Werke hervorgebracht hatte, wurde in der späteren Zeit in Italien wenig gepflegt. Die Chronik in Versen setzt sich fort bei Gottfried von Viterbo, welcher in seiner gegen 1190 entstandenen, Pantheon betitelten Universalgeschichte zwischen die Prosastücke zahlreiche Abschnitte in einem von ihm selbst erfundenen Metrum (Strophen von drei Hexametern, mit Reimung nur der beiden letzten) einreihte.[1] In dieser Form ist auch das längere Gedicht der Gesta Friderici abgefaßt, eine dürre Aufzählung der Thatsachen in prosaischem Style. Gottfried war übrigens fast mehr Deutscher als Italiener, lebte beständig am kaiserlichen Hofe, und scheint sich nur im Alter wieder in seine Vaterstadt Viterbo zurückgezogen zu haben. Ein Magister Petrus von Eboli feierte in Distichen die Unterwerfung des König-

[1] Mon. Germ. Script. XXII.

reichs Sicilien durch Heinrich VI. Es ist eine bombastische Lobrede, welche den Kaiser nicht bloß Cäsar und Augustus, sondern auch Jupiter und Tonans oder Sol nennt, ja ihn mit Christus vergleicht, und seine Grausamkeiten als Akte der Gerechtigkeit preist. Den Schluß bildet die servile Bitte um ein Geschenk, indem der Verfasser dem Kaiser sein Buch überreicht; diese Belohnung scheint er in Gestalt einer Mühle zu Eboli erhalten zu haben. Er schrieb zwischen 1194 und 1196, zeigt nicht geringe Bekanntschaft mit den Alten und Beherrschung von Sprache und Vers, wird aber in dem Streben nach dem Erhabenen und Bedeutenden oft schwerfällig und dunkel.[1])

Größere Aufmerksamkeit verdient ein didaktisches Poëm, welches sich im Mittelalter vielen Beifalls erfreute, in den grammatischen Schulen gelesen und später in das Italienische übersetzt ward, die Elegia de Diversitate Fortunae et Philosophiae Consolatione von Henricus Pauper oder Henricus Septimellensis, wie er nach seinem Geburtsorte Settimello bei Florenz genannt wird. Der Verfasser ist aus einer glücklichen Lebenslage in Armuth und Elend gerathen und sucht Trost in der Weisheit, welche er dereinst in Bologna kennen gelernt hat. In dem Gedichte klagt er über sein Mißgeschick und die Unbeständigkeit der Glücksgöttin; diese erscheint ihm, und er streitet mit ihr ohne Versöhnung. Da erscheint die Philosophie, begleitet von den sieben freien Künsten, und macht ihm Vorwürfe wegen seiner Kleinmüthigkeit. Die Situation ist die nämliche, wie in dem berühmten Buche des Boëtius; von ihm hat der Autor die Idee seines Gedichtes erhalten, verfährt aber im Einzelnen selbständig. Merkwürdig ist die geringe christliche Färbung, welche die Moral bei Henricus besitzt; nur flüchtig wird zum Vertrauen auf die Güte Gottes gemahnt (IV, 55); im Uebrigen besteht der Trost der Philosophie in der Hinweisung auf die nothwendige Wandelbarkeit des Glückes, auf den Ruhm und die Ehre, welche die Standhaftigkeit bringt, auf die Gefahren, denen man in erhobener Stellung ausgesetzt ist, und nicht in der Hoffnung auf Lohn

---

[1]) Des Magisters Petrus de Ebulo Liber ad honorem Augusti, herausg. von Ed. Winkelmann, Leipzig, 1874.

im Jenseits. Die eigentlichen Heilmittel gegen Schmerz und Verzweiflung, welche im letzten Buche angegeben werden, sind eine lange Reihe von trivialen Sentenzen, Lebensregeln und Anweisungen zur Tugend. So ist die Philosophie, welche bei Boëtius als wahre Lehrerin der Weisheit die höchsten metaphysischen Fragen behandelt, hier zu einer ziemlich vulgären Moralpredigerin geworden. Die Beispiele für seine Lehren nimmt der Dichter meist aus dem Alterthum, bisweilen aus der Bibel und der Rittersage; einige sind aber aus seiner eigenen Zeit, und da hier von Heinrichs VI. erstem mißlungenen Zuge nach Sicilien, von der Ermordung Conrads von Monferrat und von Richard Löwenherz' Gefangennahme als kurz vergangenen Ereignissen die Rede ist, so sehen wir, daß das Gedicht gegen 1192 verfaßt wurde. Besonders da, wo er von der zunehmenden Schlechtigkeit der Welt spricht, berührt der Autor in warmer und wirkungsvoller Weise die Verhältnisse seiner eigenen Epoche, beklagt die Corruption der Curie, die Feilheit des Rechtes, die allgemeine Gottvergessenheit, und betrachtet als die Strafe dafür das herrschende Elend, die Hungersnoth, den Sieg der Sarazenen im heil. Lande, den Kampf des geistlichen und des weltlichen Schwertes, welche abwechselnd gegenseitig ihre Rechte usurpiren wollen (III, 244 ff.). Diesen Invektiven fehlt es nicht an poetischer Kraft, und auch an manchen anderen Stellen, wie in den Klagen zu Anfang des Buches, wird es vortheilhaft sichtbar, daß der Inhalt desselben ein erlebter ist.

In anderen Ländern war das 12. Jahrhundert eine Blüthezeit der lateinischen Dichtung, und ganz besonders in Frankreich, wo dieses im allgemeinen eine Epoche starken wissenschaftlichen und literarischen Interesses gewesen ist wie wenige andere. Dort dichtete ein Hildebert von Tours, der in manchen seiner Poesien, wie in den beiden schönen Elegieen auf die Ruinen Roms, eine fast classische Inspiration und Formenreinheit zeigt, ein Guilelmus Armoricus, Verfasser der Philippeïs, ein Gautier von Châtillon, dessen Alexandreïs fast den Virgil aus den Schulen verdrängte. England hatte einen Joseph von Exeter, Deutschland den Ligurinus von Gunther. Dichtungen von solcher Vollendung in ihrer Art sehen wir in Italien damals nicht entstehen. Aber überhaupt hatten die classischen Studien

in Frankreich so glänzende Fortschritte gemacht, daß sich die Italiener mit ihnen kaum messen konnten. So wie man in Salerno Medizin, in Bologna die Rechte, in Paris Theologie studirte, so war Orléans berühmt und von weit und breit besucht als die wahre Stätte für das Studium der classischen Autoren. Die Ars dictandi wurde hier gleichfalls gepflegt, und es ist zu beachten, daß der bissige Meister Boncompagno, wo er gegen den Unterricht in Orléans polemisirt und ihn superstitiosam Aurelianensium doctrinam nennt, von sich selber rühmt, er wolle seine Schüler zurückführen „zu dem Style der heiligen Väter, der römischen Curie und des kaiserlichen Hofes", und vom Vorbilde der Alten garnicht redet. Auch die angesehensten grammatischen Theoretiker waren damals nicht Italiener, sondern ein Engländer Gaufridus de Vinosalvo, ein Belgier Eberard von Béthune, und ein Franzose Alexander von Villedieu. Der Grund, daß die Italiener in der Ausbildung dieser Disciplinen wieder von den anderen überholt worden waren, scheint eben in ihren vorwiegend praktischen Neigungen gesucht werden zu müssen, welche sie auf ein begrenztes Gebiet gelenkt hatten.

Aber wenn in Frankreich die classische Cultur des Mittelalters eine größere Höhe erreichte, so war sie dafür in Italien weiter in der Gesellschaft verbreitet, war mehr als anderswo in das Leben und Denken der Nation eingedrungen. Der deutsche Chronist Otto von Freisingen, welcher Barbarossa auf seinem ersten Zuge begleitete, fand in Oberitalien diese Ausbreitung der Bildung und Gesittung, die Annäherung an römisches Wesen bemerkenswerth (De Reb. Gest. Frid. II, 12). Und was die Italiener in engere Verbindung mit dem Alterthum brachte als die übrigen Völker, war die patriotische Empfindung, welche dasselbe in ihnen erwecken mußte. Es waren nationale Erinnerungen, mit denen sie sich da beschäftigten, Erinnerungen an die Macht und Größe des eigenen Vaterlandes, welche ihnen aus den Denkmälern und den Autoren entgegentraten; die nationale italienische Idee ging selber zuerst aus dem Studium des Alterthums hervor. Mit der neu erstandenen Cultur, mit den Staatsbildungen, welche den antiken ähnelten, glaubte man direkt an die glänzenden Zeiten Roms anzuknüpfen, betrachtete alles Dazwischenliegende nur als vorübergehende Ablenkung und

Entartung, als Verdunkelung des alten Zustandes, den man streben müsse in seiner Reinheit wiederherzustellen. So entstand bei den Italienern auch allmählich die noch heute nicht völlig überwundene Meinung, daß die Invasion der Germanen, aus welcher doch schließlich die neuen Zustände entsprungen waren, nur die Störung einer regelmäßigen Fortentwickelung gewesen, und jene neuen Zustände eine Reaktion gegen die Invasion seien. Man wollte wieder Römer sein, haßte die Barbaren als die nun wieder bezwungenen Unterdrücker des edlen Römerthums, als wenn sie eine blühende Cultur zerstört, und nicht einer siechen den Gnadenstoß versetzt und damit gerade die Möglichkeit einer neuen Entwickelungsepoche gegeben hätten.

So hatte der Classicismus, mochte er auch anderswo vorübergehend stärker hervortreten, in Italien, wo er die eigene Vergangenheit bedeutete, immer seine festesten Wurzeln. In Frankreich und den übrigen Ländern war jene mittelalterliche Renaissance von keinem Bestande; sie erschöpfte sich in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, und das Interesse für Grammatik und Poesie ging unter in dem Eifer für die scholastische Dialektik und Metaphysik, welcher sich der Geister bemächtigte. In Italien dagegen wächst der classische Einfluß beständig und bringt endlich im 14. Jahrhundert die Renaissance der neuen Zeiten hervor.

Von einer wirklich lebendigen lateinischen Literatur hat Italien im Mittelalter sehr wenig besessen; die Werke, welche damals entstanden, sind Zeugnisse für den Geist der Zeit und für den Grad der Cultur; einen literarischen Werth haben sie gemeiniglich nicht. Die mittelalterliche lateinische Dichtung ist wesentlich Schulpoesie, Wiederholung von Formeln und Gemeinplätzen, eine Leistung der Gelehrsamkeit und kein selbständiges Schaffen. Und Italien, wie wir sahen, hat nicht einmal Werke von solcher äußerlichen Vollkommenheit hervorgebracht wie andere Länder. Allerdings gab es einen lebendigeren Zweig der lateinischen Dichtung, welcher sich der populären Weise durch die Sprache und rhythmische Form näherte; es war einerseits die religiöse Lyrik, jene Hymnen von tiefer Empfindung, von musikalischem Wohllaut und wirksamer Simplizität des Ausdruckes, wie einige derer Damians, und andererseits, im Gegensatze dazu, waren es die Lieder der fahrenden Schüler mit

ihrer übermüthigen Lebenslust, ihrem frischen Naturgefühl, ihrer herben Satire gegen die Kirche. Allein gerade an dieser Poesie der Vaganten oder Goliarden haben die Italiener keinen oder einen höchst unbedeutenden Antheil gehabt. Der Grund dürfte darin liegen, daß, wie Giesebrecht treffend bemerkte, die Vagantendichtung mit der Vulgärpoesie im Zusammenhange stand. In Frankreich, Deutschland, England ist sie der Blüthe der letzteren gleichzeitig, und von ihr beeinflußt, ja wohl durch sie angeregt. In Italien, wo die Vulgärdichtung später begann, finden wir daher erst im 13. Jahrhundert zahlreichere rhythmische Poesieen, welche wenigstens an die der Goliarden erinnern, wie Meister Boncompagno's Spottgedicht auf Frate Giovanni von Vicenza, von welchem Salimbene ein Stück mittheilt (p. 38), das Loblied auf den Wein (Vinum dulce gloriosum) vom Grammatiker Morandus in Padua, die Pier della Vigna beigelegte Satire gegen die Dominikaner und Franziskaner, welche sich in die Händel der Welt mischen und Unfrieden zwischen Papst und Kaiser stiften (Vehementi nimium commotus dolore), u. andere dgl. m.

Eine lebendige Literatur bedarf zu ihrem Organ der gesprochenen Sprache. Das Lateinische war nun allerdings noch in vielfältigem Gebrauche, in der Kirche, in den öffentlichen Akten, in der Rechtspflege; hier war es corrumpirt, von der Vulgärsprache durchdrungen, und in solcher Entstellung und Vergewaltigung gerade hatte es ein gewisses Leben, wie es sich in jenen Rhythmen oder in der Prosa eines Fra Salimbene zeigte, aber doch eigentlich erst in einer Zeit, wo die Vulgärsprache schon geschrieben wurde. Und auf die Dauer konnte jene regellose, individuelle Behandlung des Lateinischen kein literarisches Idiom abgeben. Andererseits war eine wenigstens zeitweise Wiederbelebung möglich in einer Epoche des größten Enthusiasmus für die antike Welt, wo diese selbst im Geiste der Menschen wieder lebendig ward, und man ihre Sprache fast als die natürliche redete. Aber diese Zeiten der Renaissance waren noch ferne, und sie wären schwerlich überhaupt eingetreten ohne das Vorangehen einer großen Periode der Literatur in der Vulgärsprache.

Diese neue romanische Sprache, welche sich aus dem Lateinischen im Munde des Volkes entwickelt hatte, war schon lange vorhanden. Seit dem 7. Jahrhundert werden in den lateinischen Urkunden

Worte, und besonders Namen von Personen und Oertlichkeiten in der vulgären Form immer häufiger. Im 9. Jahrhundert beweist unter anderem das Lied auf Kaiser Ludwigs Gefangennahme mit seinem verdorbenen Latein deutlich genug die Existenz des Italienischen. Im Jahre 960 begegnet zum ersten Male in einem Documente von Monte Cassino ein kurzer Satz in Vulgärsprache. Fast ganz vulgär sind eine sardinische Urkunde und eine aus Mittelitalien stammende Beichtformel des 11. Jahrhunderts, und andere sardinische Urkunden, sowie einige italienische Inschriften haben wir aus dem 12. Aber die literarische Verwendung dieses neuen Idioms, mit anderen Worten die italienische Literatur beginnt erst später, während die provenzalische und altfranzösische in das 10. und 11. Jahrhundert hinaufreichen und im 12. bereits zu ihrer höchsten Blüthe gelangt waren. Dagegen sind die Bemühungen, literarische Denkmäler des Italienischen ausfindig zu machen, welche weiter zurückgingen als in den Anfang des 13. Jahrhunderts, bisher vergeblich gewesen, und alle vermeintlichen Entdeckungen dieser Art erwiesen sich als Illusionen. Entweder nämlich handelte es sich einfach um Fälschungen, oder das angenommene Datum stellte sich als irrig heraus. Das erstere war der Fall mit den sogenannten Carte d'Arborea, welche so viel Aufsehen erregt haben, über welche ein heftiger Streit geführt worden ist, deren Unechtheit aber jetzt allgemein anerkannt wird, soweit nicht mißverstandener Patriotismus oder persönliche Eitelkeit noch ihren wenigen Vertheidigern die Augen schließen. Diese Handschriften, benannt nach dem angeblichen Orte ihrer Herkunft, Oristano, dem alten Sitze der regoli von Arborea auf Sardinien, wurden seit 1845 von dem Minoriten Cosimo Manca zum Vorschein gebracht und zum größten Theile an die Bibliothek von Cagliari verkauft. Es waren im Ganzen 44 Codices und Blätter, enthaltend Poesie und Prosa in Vulgärlatein, classischem Latein, Sardinisch und Toskanisch. Gerade schon die Massenhaftigkeit dieses Materials mußte Verdacht erregen. Die Fälscher hatten nicht bedacht, daß eine so ausgedehnte literarische Produktion, wie sie nach ihnen im 12. Jahrhundert stattgefunden haben sollte, nicht hätte ohne alle Wirkung auf die Folgezeit sein können, und daß man nicht begriffe, wie sie Dante, der über die Anfänge der italienischen Dichtung geschrieben

hat, so völlig unbekannt geblieben wäre. Die Gedichte selbst haben dabei entweder einen durchaus modernen Charakter oder sie zeigen eine Alterthümlichkeit, welche sich in den Mißverständnissen der nachgeahmten Vorbilder als eine künstliche verräth, und der historische Theil der Manuscripte ist voll von Anachronismen und widersinnigen Nachrichten.

Echt, aber nicht so alt, wie man lange Zeit glaubte, ist ein Gedicht in apulischer Mundart, enthalten in einer Handschrift des 11. Jahrhunderts im Kloster Monte Cassino, und danach als der Ritmo Cassinese bezeichnet. In der uns erhaltenen Gestalt ist es schwer verständlich, ja vielfach noch ganz räthselhaft, und, wie es scheint, von dem Verfasser, der offenbar ein Mönch war, absichtlich in einem mysteriösen Style geschrieben. Zu Nutz und Frommen der Zuhörer wird die Unterhaltung eines Mannes aus dem Osten und eines anderen aus dem Westen mitgetheilt, welche wohl auf eine Lobpreisung der Regel des heil. Benedict hinauslaufen soll. Indessen alles das interessirt uns heut weniger, da das Gedicht seine Ehrwürdigkeit als frühestes Sprachdenkmal verloren hat. Eine Vermuthung, welche D'Ancona bereits 1870 aussprach, daß nämlich das betreffende Blatt des Codex nicht, wie das Uebrige, schon im 11. Jahrhundert, sondern erst nachträglich beschrieben worden sei, hat sich durch die Untersuchung Giorgi's und Navone's vollkommen bestätigt, und nichts hindert jetzt, das Gedicht in das 13. Jahrhundert zu setzen.

In den Sammlungen der ältesten Lyriker findet sich eine Canzone von einem Messer Folcacchieri aus Siena, in welcher der Pater De Angelis und nach ihm andere eine Anspielung auf die Zeit nach dem Frieden von Venedig (1177) zu entdecken meinten; allein die dortigen Aeußerungen über den friedlichen Zustand der ganzen Welt sind sehr allgemeiner Art und können sich ebenso gut auf eine andere Zeit beziehen; in der That hat neuerdings Curzio Mazzi bewiesen, daß der Dichter um 1250 gelebt hat. Von anderen ehedem zu hoch hinaufdatirten Poesieen, der Rosa fresca aulentissima, dem Poem der Intelligenzia, ist es überflüssig hier zu reden, da sie weiterhin eingehender betrachtet werden müssen. Zum Beweise dafür, daß bereits im 12. Jahrhundert in Italien gedichtet

ward, ist oft auch eine Stelle des Danteerklärers Jacopo della Lana (zu Paradiso, 20, 61) angeführt worden, welche, wie so vieles, aus seinem Commentar in andere übergegangen ist. In einer lobpreisenden Schilderung von König Wilhelms des Guten Hof in Palermo erwähnt Jacopo da auch der trefflichen Dichter und Sänger, welche sich dort zusammengefunden hätten. Indessen daß es Italiener, und nicht etwa Franzosen oder Provenzalen gewesen, welche an jenem normannischen Hofe sangen, davon sagt er nichts, und wenn er es sagte, so wäre es doch wunderlich, die Autorität eines Danteerklärers höher zu achten als die Dante's selbst, der in seinem Buche de eloquentia vulgari von diesen Dichtern nichts weiß.

Allerdings ist es ganz richtig, wenn man sagt, daß die Dichtung einer Nation nicht plötzlich, und nicht mit der Epoche wirklich anfange, wo die ersten Denkmäler an das Tageslicht treten. Das Volk hat gewiß auch schon vorher gesungen, und auch in Italien mögen Volkslieder bereits bestanden haben; allein es ist ein Unterschied zwischen solchen und einer stetigen literarischen Entwickelung, und die Literaturgeschichte kann sich doch nur mit den wirklichen Denkmälern beschäftigen, nicht mit vagen Vermuthungen über das, was etwa vorher sein mochte, und wovon uns keine Kunde verblieben ist.

Wenn demnach die seit lange gesprochene romanische Sprache in Italien erst so spät zur literarischen Verwendung gelangte, so erklärt sich das eben durch jenen starken Classicismus, welcher hier alle Verhältnisse des Lebens zu beherrschen begonnen hatte, und dessen Einfluß von vornherein den Gang der italienischen Literaturgeschichte bestimmte. Das Lateinische war hier gegenüber dem neu aus ihm entstandenen Idiom mächtiger als anderswo, und es dauerte länger, ehe sich dieses an die Oeffentlichkeit hervorwagte. So wie man sich als Nachkommen der alten Römer fühlte, betrachtete man auch die Sprache Roms als die wahrhafte italienische Sprache, und die andere, welche man redete, als eine bloße Corruption jener, gut für den Verkehr und den alltäglichen Gebrauch, aber nicht zum Ausdrucke der höheren geistigen Interessen. Es war dieses ein Vorurtheil, welches lange Zeit fortbestand, welches

Dante energisch bekämpfte, ohne doch selbst ganz frei davon zu sein, welches nach ihm wieder stärker auflebte und erst im 16. Jahrhundert völlig geschwunden ist. Das Italienische, eben weil es dem Lateinischen am nächsten stand, und auf demselben Boden erwachsen war, auf welchem dieses geblüht hatte, ist auch später als andere romanische Idiome zu dem Bewußtsein gekommen, eine selbständige Sprache zu sein und zu literarischen Zwecken dienen zu können.

II.

Die Sicilianische Dichterschule.

Italien war somit noch ohne Literatur, als das westlich angrenzende Land deren schon zwei in reicher Entfaltung besaß, die provenzalische und die altfranzösische. Diese Literaturen, hoch angesehen in ganz Europa, mußten naturgemäß hier eine um so stärkere Einwirkung üben, je größer der Mangel an eigener Produktion war. Und in der That ist dieses geschehen. Die Lieder der Troubadours gaben den Anstoß zu den ersten Versuchen in der Lyrik, die Chansons de geste und Romane der Franzosen boten den im Lande selbst fehlenden Stoff für die erzählende Dichtung dar. Der erstere Einfluß, der der provenzalischen Poesie, ist früher als der der französischen sichtbar hervorgetreten.

Von Alters her stand Norditalien mit dem südlichen Frankreich in politischen und commerziellen Beziehungen, welche einen geistigen Verkehr zwischen beiden Ländern erleichterten. Die provenzalischen Troubadours nun, welche ein Wanderleben zu führen liebten, welche von Hofe zu Hofe zogen, und überall erschienen, wo sie Ruhm für ihre Gesänge, Geschenke der Fürsten und Gunst der Damen gewinnen konnten, kamen seit Ende des 12. Jahrhunderts und vielleicht schon vorher auch nach Italien. Peire Vidal war einer von denen, welche am unstätesten lebten, bald in der Provence, bald in Spanien, in Ungarn, im Orient; er scheint bereits 1189 kurze Zeit in Genua verweilt zu haben, hielt sich später beim Markgrafen Bonifaz II.

in Monferrat und in anderen Gegenden Oberitaliens auf, wo er eine schöne Lombardin feierte (1194), und befand sich 1205 auf der Insel Malta beim Grafen Heinrich, vielleicht zurückgekehrt von der Theilnahme an dem Kreuzzuge nach Constantinopel. Raimbaut de Vaqueiras kam in den 90er Jahren an den Hof des Markgrafen Bonifaz, der an seiner Kunst das größte Gefallen fand, ihm den Ritterschlag ertheilte und ihn zu seinem Waffenbruder machte. Raimbaut brachte seine Huldigungen der Schwester des Fürsten, Beatrix, Gemahlin Heinrichs del Carret dar, welche er in seinen Gedichten unter dem Versteckname Bels Cavaliers besang, und darf man einer von der alten provenzalischen Biographie des Dichters überlieferten Anekdote glauben, so wäre dieses Liebesverhältniß sogar bis an die äußersten Grenzen der Intimität gegangen. 1194 begleitete Raimbaut den Markgrafen, als derselbe mit Kaiser Heinrich VI. nach Sicilien zog, und rettete ihn bei Messina aus großer Gefahr; 1202 folgte er ihm auf dem Kreuzzuge und scheint 1207 an seiner Seite gefallen zu sein; wenigstens bezeugt die alte Lebensnachricht, daß er in Griechenland starb. Später, besonders als die furchtbaren Albigenserkriege Südfrankreich verwüsteten und dort der blühenden Cultur ein plötzliches Ende bereiteten, suchten die Troubadours immer häufiger eine Zuflucht in Italien; die bekanntesten unter diesen in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erschienenen waren Aimeric de Pegulhan, Gaucelm Faidit und Uc de S. Circ. Italienische Fürsten und italienische Damen sind damals oft in provenzalischen Liedern gefeiert worden, unter den letzteren besonders Beatrix von Este, Tochter Azzo's VI., und Emilia von Ravenna, die Gemahlin des Pietro Traversari.

Die Höfe, an denen die Troubadours am meisten verkehrten, waren diejenigen des nördlichen Italiens, vor allen der der Markgrafen von Monferrat und der der Este in Ferrara. Aber sie kamen auch weiter nach Süden; so ist z. B. Uc de S. Circ in Pisa, Guillem de la Tor in Florenz gewesen; Peire Vidal hielt sich, wie wir sahen, in Malta auf, und Raimbaut de Vaqueiras kämpfte in Sicilien. Auch Kaiser Friedrichs II. Hofe blieben diese Sänger gewiß nicht fremd; hier war, wie Dante rühmt, der Sammelplatz für alle Tüchtigsten von nah und fern; die Cento

Novelle Antiche berichten von Friedrichs Freigebigkeit und Leutseligkeit, und das ihm von provenzalischen Dichtern gespendete Lob beweist, daß er sich ihnen gnädig gezeigt haben muß. Aimeric de Peguilhan pries ihn in seiner Canzone En aquel temps, als er noch jung war, unter dem Bilde des guten Arztes von Salerno, welcher die Schäden der Zeit heile und die höfischen Tugenden wiederherstelle, nachdem sie mit dem Tode der früheren edlen Gönner verloren gegangen waren. Bestimmte Nachrichten über einzelne Dichter, welche bei ihm geweilt hätten, fehlen uns allerdings; aber die alten provenzalischen Biographieen sind überhaupt sehr kärglich, und aus ihrem Schweigen kann man keine Schlüsse ziehen. Friedrich II. hatte, wie Fauriel mit Recht bemerkte, auch politische Gründe, manche dieser Troubadours zu begünstigen, welche, erbittert durch die Albigenserkriege, heftige Angriffe gegen die Curie richteten; die leidenschaftlichen Rügelieder eines Guillem Figueira mußten im Volke mehr zünden als das geschickteste lateinische Pamphlet, und konnten dem Kaiser zu einer Waffe in seinem Kampfe gegen die Päpste werden.

Die Troubadours, welche nach Italien kamen, pflegten einen lebhaften Antheil an den politischen Händeln des Landes zu nehmen, welche ja in enger Beziehung zu denen ihrer Heimath standen; sie ergriffen Parthei in den Kämpfen zwischen Guelfen und Ghibellinen oder zwischen den eifersüchtigen Communen; nicht wenige ihrer Gedichte beziehen sich auf italienische Angelegenheiten. Peire Vidal preist die Pisaner und schmäht die Genuesen, welche von jenen gedemüthigt worden waren; er ermahnt die Mailänder und Pavesen sich zu vertragen, und die Lombarden im Allgemeinen auf der Hut zu sein vor den deutschen Räubern, daß es ihnen nicht ergehe wie dem eroberten Apulien (1194: Bon'aventura don deus als Pizas.) Mit vielfacher Anlehnung an dieses Lied des toulousanischen Dichters ermunterte die Lombarden zum Widerstande gegen Kaiser Heinrich auch Peire de la Cavarana in seinem schwungvollen Serventese (1195: D'un serventes faire.) Peire Guillem de Luzerna reizte Kaiser Friedrich zu größerer Energie gegen das stolze Mailand (En aquest gai sonet leugier.) Uc de S. Circ macht in einem an Graf Guido Guerra und andere italienische Guelfen gerichteten

Gedichte seinem Hasse gegen den ketzerischen Friedrich Luft, warnt diejenigen, welche zu ihm halten, vor drohendem Verderben und fordert Frankreich und die Kirche auf, ein Bündniß zu schließen, und den Kreuzzug nach Italien zu richten zur Eroberung des Königreichs: „Denn wer an Gott nicht glaubt, der soll nicht herrschen“ (gegen 1248: Un sirventes vuelh far.) Das Lied eines unbekannten Verfassers, welches fälschlich dem damals längst verstorbenen Peire Vidal beigelegt worden ist, triumphirt über die bei Monte Aperti (1260) besiegten Florentiner und feiert König Manfred, dessen Reiter in jener Schlacht die Entscheidung herbeigeführt hatten (Quor qu'om trobes Florentis orgulhos.)

Man sieht, daß diese wanderlustigen Sänger an ihrem neuen Aufenthaltsorte keine Fremden blieben. Raimbaut de Vaqueiras hat sogar zweimal in seinen Poesieen die italienische Sprache angewendet. Er schrieb einen sogenannten Descort, ein Lied, in welchem jede Strophe in einem besonderen Idiom abgefaßt ist, und zwar ist die zweite, sowie ein Theil des Geleites italienisch. Ferner dichtete er einen scherzhaften Dialog, in welchem seine Liebeswerbung von einer Genueserin derb zurückgewiesen wird, und hier ließ er die unhöfliche Dame recht passend zu dem Inhalte ihrer Worte in der Mundart ihrer Vaterstadt sprechen. Und diese Verse eines Provenzalen sind die ältesten oder nahezu die ältesten in italienischer Sprache, welche bis jetzt bekannt geworden sind; denn sie müssen doch wohl vor 1202 geschrieben sein, in welchem Jahre Raimbaut Italien verließ, um nicht wiederzukehren.

Die Anwesenheit von Trobadours in Italien hat bis gegen Ende des 13. Jahrhunderts gedauert, bis zu der Zeit, wo überhaupt die provenzalische Lyrik alle Bedeutung verlor. Der Eindruck, den dieselbe hervorbrachte, der allgemeine Beifall, den diese Gesänge fanden, trieb einheimische Dichter zur Nachahmung, und in Oberitalien bedienten sich diejenigen, welche sich in der Kunst der Provenzalen versuchten, zu diesem Zwecke auch der provenzalischen Sprache. Diese war durch den vielfachen Verkehr mit Südfrankreich wohl bekannt und nicht schwer zu erlernen, da man hier Mundarten redete, welche ihr nicht zu ferne standen, und es war natürlicher, mit der poetischen Tradition zugleich auch die Sprache

der Vorbilder herüberzunehmen, als erst die eigenen noch uncultivirten Dialekte zum literarischen Gebrauche zu erheben. Die ältesten bekannten von diesen provenzalisch dichtenden Italienern sind die Markgrafen Manfred II. Laucia und Albert Malaspina, von denen der erste mit Peire Vidal, der zweite mit Raimbaut de Vaqueiras tenzonirte. Die ihnen zugehörigen wenigen Strophen in diesen Streitliedern sind zugleich ihre einzigen jetzt vorhandenen poetischen Produktionen. Der erste, von dem wir eine größere Anzahl Gedichte übrig haben, ist der Bolognese Rambertino Buvalello, welcher 1201 Podestà von Brescia war, später dasselbe Amt in anderen Städten Oberitaliens bekleidete (1208 in Mailand, 1213 in Parma, 1218—20 in Genua) und zwischen 1209 und 1212 gedichtet haben dürfte. Alle übrigen sind bedeutend jünger; unter ihnen finden sich besonders viele Genuesen, nämlich Lanfranco Cigala, der unter anderm 1245 ein Serventes gegen Bonifaz III. von Monferrat verfaßte, Simone Doria, Perceval Doria, Jacopo Grillo, Lucchetto Gattilusio, von dem ein Serventes 1262 fällt, und der noch im Jahre 1300 lebte, und Bonifacio Calvi. Ein Nicoletto von Turin tenzonirte 1238 mit Joan d'Albusso. In Ferrara, wo am estensischen Hofe die Troubadours gern gesehene Gäste waren, veranstaltete Meister Ferrari in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine Sammlung von ausgewählten Strophen ihrer Lieder; von ihm selbst hat sich nur eine cobla erhalten. Der Venetianer Bartolommeo Zorzi, der sich 1266—1273 in genuesischer Gefangenschaft befand, vertheidigte mit warmem Patriotismus in einer Canzone seine Vaterstadt gegen die Angriffe, welche Bonifacio Calvi in einem seiner Gedichte gegen sie gerichtet hatte, und besang in zwei schönen Klageliedern den Tod Conradins und den Ludwigs des Heiligen. Der berühmteste der italienischen Troubadours ist Sordello von Mantua, der von Dante im Buche de eloq. vulg. mit Lob genannt, und im Purgatorio als der Typus eines edlen patriotischen Stolzes verklärt worden ist. Sein vielbewegtes Leben, das ihn bald in intime Beziehung zu den hochstehendsten Persönlichkeiten brachte, und ihn bald an dem vulgären Treiben, dem Zank und den Eifersüchteleien der gewerbsmäßigen Spielleute theilnehmen ließ, scheint dem hohen von Dante geschaffenen

Bilde wenig zu entsprechen, und ebenso wenig die meisten seiner Gedichte. Eine Ausnahme macht jedoch das 1237 entstandene Serventes auf den Tod seines Gönners Blacatz; dieses ist erfüllt von demselben Geiste wie jene politische Invektive, welche in der Comödie an seine Erscheinung geknüpft ist, und war es möglicherweise allein, was Dante's Sympathie für den Dichter den Ursprung gab. Er sieht nach des wackeren Blacatz Tode kein anderes Mittel, den Verlust zu ersetzen, als daß die Fürsten von dem Herzen des Verstorbenen essen, um sich damit den Muth und edlen Sinn zu erwerben, der ihnen fehlt, und seine Aufzählung der einzelnen, denen jene Speise noth thut, gestaltet sich zu einer kühnen und schneidigen Satire auf die mächtigsten Regenten seiner Zeit. In seinen späteren Jahren stand Sordello im Dienste Karls von Anjou und hat ihn vermuthlich auf seinem Zuge nach Neapel begleitet. 1266 befand er sich gefangen in Novara; nach der alten Biographie starb er jedoch in der Provence.

Die Produktionen aller dieser Dichter sind in den alten Sammlungen der Troubadourlieder erhalten und als ein Theil eher der provenzalischen als der italienischen Literatur; das Provenzalische, in welchem sie abgefaßt sind, unterscheidet sich so gut wie gar nicht von dem der anderen Troubadours. In Unteritalien hingegen, am Hofe Friedrichs II., konnte eine solche Gewandtheit in der fremden Sprache nur schwer erworben werden, und die Verse in derselben hätten nicht auf ein allgemeineres Verständniß rechnen können; so griff man zu dem vulgare des eigenen Landes. Dieses also wird der Grund dafür gewesen sein, daß die italienische Kunstdichtung in Sicilien ihren Anfang nahm: Im Norden der Halbinsel dichtete man provenzalisch, in Mittelitalien gab es keine glänzenden Höfe, und die Lyrik, welche man nachahmte, war Hofpoesie. Die provenzalische Dichtung von Italienern des Nordens ist aber auch nicht als eine Mittelstufe zu der des Südens in italienischer Sprache zu betrachten, wie dieses bisweilen geschehen ist; abgesehen von den wenigen Versen der Markgrafen Lancia und Malaspina, sind vielmehr beide gleichzeitig, und die Lieder Zorzi's fallen theilweise sogar in eine Zeit, wo die höfische Dichtung im Süden bereits erstorben war.

In Sicilien dauerten noch die segensreichen Wirkungen der ehemaligen arabischen Herrschaft fort in dem Wohlstande und der Civilisation des Landes, und Friedrich II. war bemüht, diesen blühenden Zustand seines Königreichs zu erhalten und zu fördern. Seine neue Gesetzgebung (die Constitutionen von Melfi), wenn sie die absolute Gewalt des Souveräns steigerte, schränkte dafür doch auch die Macht des unruhigen Feudaladels ein, sorgte für Ordnung und Gerechtigkeit, welche mit Strenge gehandhabt wurde. Er hatte das lebendigste Interesse an wissenschaftlichen Bestrebungen und erregte durch sein glänzendes Beispiel, wie kaum eine andere Persönlichkeit des Mittelalters, allenthalben den Drang nach Bildung. Er gründete die Universität Neapel (1224), sammelte in seiner Bibliothek viele arabische und griechische Manuscripte, und ließ solche in das Lateinische übertragen. Übersetzungen von Schriften des Aristoteles, welche vorher im Abendlande unbekannt gewesen, und von anderen Philosophen sandte er an die Professoren von Bologna, damit sie dieselben, neben den schon früher benutzten philosophischen Werken des Alterthums, in ihren Vorlesungen erklärten, und so öffentlich bekannt machten, und es ist schön in dem diese Sendung begleitenden Briefe zu sehen, wie Friedrich die Förderung der Wissenschaft als eine Pflicht des Herrschers neben seine anderen Aufgaben stellt (Epistolae Petri de Vineis, III, 67).

Am Hofe des Kaisers blühte die Rhetorik; seine Minister und Beamten, besonders der hervorragendste unter ihnen, Pier della Vigna, waren Meister in der Kunst des Epistolar- und Urkundenstyls, welche man damals so eifrig pflegte. Zeugniß davon giebt eine Sammlung von Schriftstücken, namentlich solchen Friedrichs II., welche den Titel der Briefe Pier della Vigna's, in manchen Handschriften passender den der Summa Magistri Petri de Vineis oder Summa Dictaminum führt, da es eine der üblichen zu Stylmustern bestimmten Briefsammlungen ist. Es zeigt sich hier, im Gegensatze zu der Einfachheit, welche noch bei Boncompagno und anderen herrscht, ein offenbares Streben nach der Fülle und Majestät der lateinischen Periode; aber man war dazu noch ungeschickt, und schuf statt dessen eine schwerfällige, geschraubte, dunkele und dabei vielfach barbarische Diction in langen, ver-

wickelten Sätzen. Indessen glaubte man damit die höchste Vollendung erreicht zu haben, und war stolz darauf. In dem Briefwechsel Pier della Vigna's mit dem Erzbischofe von Capua und dem mit dem Notar Nicolaus de Rocca haben wir wahre rhetorische Wettkämpfe, zu keinem anderen Zwecke begonnen, als nur die Gewandtheit in der Führung der Feder zu zeigen, indem ein jeder den anderen in complimentirenden Hyperbeln überbietet. Während des Streites mit dem Papste erhält dann der Styl in Friedrichs zumeist von Pier della Vigna redigirten diplomatischen Aktenstücken und in den auf öffentliche Angelegenheiten bezüglichen Schreiben seiner Untergebenen noch eine besondere Färbung durch die beständige Emphase, die häufige Verwendung biblischer Phrasen und Bilder. Diese Notare führen die salbungsvolle Redeweise des Predigers im Munde, wie ja der Kaiser in der That das Wort Gottes auf seiner Seite haben wollte, sich als den wahren Beschützer des Glaubens in seiner Reinheit und Heiligkeit hinstellte gegenüber der Corruption der Kirche.

Bei den Anhängern der kaiserlichen Parthei mochte diese Sprache, in jener Epoche einer neuen religiösen Exaltation, aus aufrichtiger Ueberzeugung hervorgehen; bei Friedrich selbst war das nicht der Fall; er ließ sich in seinem Verhalten zu der religiösen Bewegung der Zeit durch politische Gründe bestimmen, begünstigte das Reformverlangen, weil es die päpstliche Macht bedrohte, und ließ die Ketzer verbrennen, weil er in ihren Verbindungen auch Gefahren für die staatliche Ordnung sah. Die päpstliche Parthei klagte ihn selbst als Ketzer und Atheisten an, schrieb ihm den Ausspruch von den drei Betrügern zu, warf ihm vor, daß er die Unsterblichkeit der Seele leugne, und das letztere glaubte von ihm, bei aller Verehrung und Bewunderung, auch Dante und setzte ihn in die Hölle. Seine Feinde mögen übertrieben haben; aber alles deutet doch bei Friedrich auf eine große Freiheit des Geistes, und mit ihm, der, selbst sceptisch, eine strenge Orthodoxie zur Schau trägt, die Häresie, d. h. den aufrichtigen Zweifel verfolgt und von allen seinen Unterthanen die äußerliche Kirchlichkeit verlangt, beginnt in Italien schon jene religiöse Heuchelei, jene indolente Beobachtung von Formen und Ceremo-

nien, welche in der Renaissancezeit bei den Gebildeten allgemein ward. Gegen die Muselmänner war der Kaiser tolerant, ja freundlich gesinnt; eine Abtheilung der sarazenischen Soldtruppen von Lucera begleitete das Kreuzheer in das heilige Land; mit dem Sultan von Aegypten stand Friedrich in naher Beziehung, im Bündnisse; er sendete an ihn mathematische Probleme, damit er ihm die Lösung verschaffe; er richtete an die Gelehrten des Ostens und Westens gewisse metaphysische und theologische Fragen, die uns in ihm deutlich den Sceptiker zeigen, und welche von Ibn-Sab'în im Auftrage des Kalifen Raschid in Ceuta beantwortet wurden.[1]) Man mag daher auch zweifeln, ob es ihm später mit seinem Wunsche, einen großen Kreuzzug zu unternehmen, mit seinen Klagen über den Verlust des heiligen Grabes ganz ernst gewesen sei, und ob er nicht damit nur einen Trumpf gegen den Papst ausspielen wollte, welcher ihm die Ausführung seiner frommen Gedanken unmöglich machte.

Bei dieser gewaltigen Persönlichkeit, welche auf die Zeit einen so tiefen Eindruck machte, zeigt sich allenthalben eine große Aehnlichkeit mit den orientalischen Herrschern, in seinem Wissensdrange, in dem Absolutismus seines Regiments, in der Rücksichtslosigkeit bei Verfolgung seiner politischen Zwecke, in der Mischung von Edelmuth und Grausamkeit, der Erbarmungslosigkeit, mit der er seine treuesten Werkzeuge, wie Pier della Vigna, zertreten konnte, sobald er Argwohn schöpfte, endlich auch in seiner Sinnlichkeit. Ihn und König Roger hat Amari (III, 365) treffend i due sultani battezzati di Sicilia genannt. Den Christen des Westens erschien sein Hof muselmännisch; er zeigte den Luxus des Orients und dessen lockere Sitte; Friedrich ergötzte sich an sarazenischen Pantomimen und Tänzerinnen, hatte einen Serail in Lucera und hielt Eunuchen, von denen er mit eifersüchtiger Strenge seine beiden letzten Gattinnen bewachen ließ. Unter seinen Vorgängern war an diesem Hofe noch arabisch gedichtet worden; aber in der ältesten italienischen Poesie sucht man vergeblich nach Spuren eines arabischen Einflusses, welcher damals gegen das hohe Ansehen des provenzalischen Minnegesangs nicht mehr aufkommen konnte.

[1]) Amari, l. c. p. 702.

Zu den Dichtern der sicilianischen Schule gehören Kaiser Friedrich II. selbst, sein Sohn Enzo, König von Sardinien, und Pier della Vigna aus Capua, der, seit 1232 rastlos in den öffentlichen Angelegenheiten thätig, 1247 zu den höchsten Staatsämtern gelangte, als Protonotar des kaiserlichen Hofes und Logotheta des Königreichs Sicilien, und 1249, plötzlich in Ungnade gefallen, einen tragischen Tod fand. Von den meisten anderen, welche die alten Sammlungen als Verfasser von Liedern nennen, kennen wir nichts als den Namen oder allenfalls noch den Ort ihrer Herkunft. So verhält es sich mit Mazzeo Ricco aus Messina, Rugieri Apugliese, Ranieri aus Palermo, Rugerone aus Palermo, Rinaldo d'Aquino und Anderen. Jacopo von Lentini wird stets Notar genannt, und er selbst liebte es, sich in seinen Gedichten als den Notar von Lentini zu bezeichnen und sie so als sein Eigenthum kenntlich zu machen. Istefano von Messina heißt bald Protonotaro, bald Istefano di Pronto Notaro. Rugieri d'Amici ist vielleicht eben der Rogerius de Amicis, welchen Friedrich II. zwischen 1240 und 1242 in wichtigen Staatsämtern und als Gesandten bei sarazenischen Fürsten verwandte. Guido delle Colonne aus Messina wird giudice genannt, und ein judex Guido de Columna ist der Verfasser der im Mittelalter viel gelesenen Historia Trojana, einer lateinischen Prosabearbeitung von Benoît de Ste. More's Roman de Troie im Style der Geschichtserzählung. Nach einer Bemerkung am Ende dieses Werkes ist das erste Buch vor 1272 geschrieben, das Ganze 1287 vollendet worden. Ist der Autor wirklich mit dem Dichter identisch, so müßte dieser ein hohes Alter erreicht und seine Lieder in früheren Jahren verfaßt haben.

Die poetische Thätigkeit dieser sicilianischen Schule, hervorgegangen aus der Nachahmung fremder Muster und in ihr befangen, mußte jener Frische und Originalität ermangeln, welche sonst vorzugsweise den Anfängen der Dichtung bei einer Nation eigen zu sein pflegen. Der Gehalt der provenzalischen Poesie geht in eine andere Sprache über, ohne sich zu ändern, und indem er nur um vieles ärmlicher wird. Die neue Sprache übte hier keinen erfrischenden Einfluß; sie war wirklich nur ein anderes Gewand, welches dem alten Gegenstande umgehängt ward, und bei dieser

Neuerung hat die Poesie an ästhetischem Werthe nicht gewinnen können, im Gegentheil verlor sie in dem noch schwerfälligeren Idiom die Anmuth und Zierlichkeit, welche sie in dem ursprünglichen besessen hatte. Der Gegenstand der Troubadourdichtung, die ritterliche Liebe erscheint hier wieder in jenen Formen, welche ihr dort einmal typisch geworden waren. Die Liebe ist demüthige, anbetende Verehrung der Dame; sie stellt sich beständig dar unter den Bildern der Feudalität, als ein Dienen und Gehorchen, als das Verhältniß des Vasallen zum Lehnsherrn. Die Dame steht hoch über dem Liebhaber, der Gnade flehend sich vor ihr neigt; er ist unwürdig, ihr zu dienen; aber seine Minne gleicht alle Unterschiede aus. Die Dame ist grausam und läßt ihn vergeblich schmachten, so daß ihn seine Schmerzen zum Tode führen; aber er darf nicht aufhören sie zu lieben; denn von Minne kommt aller Werth und alle Tüchtigkeit; er muß ausharren; denn treuer Dienst führt ihn endlich an's Ziel, und leidet und stirbt er, so ist es ihm Ruhm und Ehre, da es für die Herrlichste geschieht. Dieser Ideenkreis, in welchem sich die provenzalische Liebespoesie bewegte, hatte schon in ihr selbst Conventionalismus und Monotonie hervorgebracht. Aber in der Provence war er heimisch; hier hatte sich diese Auffassung der Liebe entwickelt, war aus künstlichen, aber realen Verhältnissen in dem Leben der höheren Gesellschaft entsprungen. Deswegen fehlt wenigstens in den älteren dichterischen Versuchen nicht die Wärme der Empfindung, und für die Mannichfaltigkeit des Gehalts bietet oft die Zartheit und Feinheit einen Ersatz, mit denen er behandelt ist. Allein, als die provenzalische Poesie in Italien neue Früchte tragen sollte, hatte sie selbst schon die Zeit ihrer Reife überschritten und ging einem schnellen Verfalle entgegen. Und hier entsprachen diese vom fremden Boden importirten Gedanken und Empfindungen in sehr geringem Maße dem wirklichen Leben. Das Ritterthum in seiner idealen Bedeutung hatte in Italien niemals recht Wurzel gefaßt; man gab glänzende Feste und veranstaltete Turniere; man stellte sich verliebt nach der Weise der Troubadours und sang nach ihrer Manier; aber alles das war nur äußerliche Nachahmung fremder Sitte. In dem Königreiche Sicilien gab es einen mächtigen, kriegerischen Lehnsadel; aber er

ward von Friedrich II., der eine Vernichtung der Feudalität erstrebte, niedergehalten, trat bei Hofe zurück gegen Juristen bürgerlicher Abkunft, wie Pier della Vigna und Taddeo von Sessa, und der Frauendienst mußte eine bloße Fiction werden an diesem Hofe, wo noch orientalische Sitten fortbestanden, wo der Kaiser einen Serail hielt und seine Gattinnen von Eunuchen bewachen ließ, während er schmachtend die Schönen feierte.

So kommt es, daß uns die älteste italienische Lyrik nichts anderes giebt als einen blassen Conventionalismus im Inhalte und im Ausdruck. Madonna, die Geliebte, ist immer dasselbe Bild abstracter Vollkommenheit, ohne Leben und Bewegung; ihre Reize und Tugenden werden nur in den allgemeinsten Zügen geschildert; sie ist die Blume der Frauen, der Spiegel der Schönheit, gleicht der duftenden Rose, dem Morgenstern, überstrahlt Perlen und Edelsteine, jede treffliche Eigenschaft gehört ihr zu, und von ihr gehen alle Vorzüge aus, welche der Liebende sich rühmen darf zu besitzen. Die Minne ist gleichfalls eine Abstraction, eine Personification, mit der der Dichter spricht, zu der er sich über seine Pein beklagt. Das Verhältniß zwischen den Liebenden ist farblos, ohne Wärme, fast immer das gleiche mit geringen Modificationen; Madonna ist kalt und unerbittlich, der Liebhaber neigt sich und beugt sich, seufzt und hofft, betheuert seine unwandelbare Treue oder fleht um Linderung seiner Qualen. So sang z. B. Kaiser Friedrich:

Valimento mi date, donna fina,
Che lo mio core adesso a voi s'inchina.
S'eo'nchino, ragion n'aggio
Di sì amoroso bene
Che spero e vo sperando,
Che ancora credo avere
Allegro mio coraggio
E tutta la mia spene
Ch'ò data in voi amando
Ed in vostro piacere;
E veggio li sembianti
Di voi, chiarita spera,
Ch'aspetto gioia intera,

Ed ò fidanza che lo meo servere
Aggia a piacere a voi che siete fiore
Sor l'altre donne e avete più valore.[1])

Wo ist in dieser banalen Lobpreisung etwas von der Individualität Friedrichs? Die Persönlichkeit des Dichters verschwindet, und es wird fast gleichgiltig, ob dieser oder jener Name an der Spitze der Lieder steht. Das Leben der Verfasser war oft so bunt und stürmisch, so voll von Poesie; aber in ihre Verse ist nichts davon übergegangen, weil sie nach einem gemeinsamen Typus dichteten, der mit ihrer eigenen Empfindungsweise nichts zu thun hatte.

In den uns erhaltenen Liedern südlicher Dichter geht die Nachahmung der provenzalischen Poesie, wie sichtbar sie überall sein mag, doch nur selten bis zu direkter Entlehnung, und auch diese findet dann nicht ohne starke Modificationen statt. Weit öfter treffen wir auf Gedanken, welche uns aus der provenzalischen Lyrik wohlbekannt sind, ohne daß sie doch einem bestimmten Originale entlehnt zu sein brauchen. Es sind Gemeinplätze, welche jedem im Gedächtnisse waren, und deren er sich nach Bequemlichkeit bediente, wie z. B. wenn sowohl die Troubadours als die Sicilianer so oft betheuern, sie wollten lieber ihrer Dame auch ohne jeglichen Lohn dienen, als von einer anderen die höchste Gunst erhalten, oder sie wollten nicht Fürst, nicht König der Welt sein, sollten sie darum ihre Dame verlieren. Von solchen Gemeinplätzen ist die älteste italienische Lyrik voll; nicht alle mögen sie aus der Provence stammen, und zu der Masse conventioneller Ideen mögen auch die Italiener neue Beiträge geliefert haben. Im Ganzen aber ist bei ihnen, wie es sich von Nachahmern erwarten läßt, der Gedankenkreis ein engerer geworden, da sie durchaus nicht alle Elemente

---

[1]) „Tüchtigkeit gebet ihr mir, treffliche Herrin, und mein Herz neigt sich immerdar vor euch. Wenn ich mich neige, habe ich Grund dazu in so liebreichem Gute, welches ich nicht aufhöre zu hoffen; denn ich denke noch dereinst mein Herz voll Freude und alle meine Hoffnung zu haben, welche ich liebend in euch und in eure Reize gesetzt habe; und ich schaue eure Züge, o leuchtende Sonne, und erwarte mir völlige Freude, und habe das Vertrauen, daß mein Dienst euch gefallen werde, die ihr die Blume seid der anderen Frauen und mehr Werth besitzet.“

des umfangreichen Repertoriums aufnahmen, so daß hier die Einförmigkeit eine größere ist als bei den Troubadours.

Und sowie einen gemeinsamen Vorrath von Gedanken, gab es einen solchen von Bildern und Vergleichen, welche hier nicht ihrem eigentlichen Zwecke dienen, die dargestellten Gegenstände anschaulich zu machen, sondern ein äußerlicher Putz, ein bequemes Füllwerk der an Empfindung so armen Strophen sind. Die Liebe wird natürlich hundert Mal mit dem Feuer verglichen, und der Liebhaber verfeinert sich in Minne wie Gold im Schmelzofen. Das Schiff auf stürmischer See oder die Unruhe der Meereswoge selbst wird als Bild für die Aufregung der Leidenschaft angewendet. Dienend und gehorchend will der Dichter so treu sein wie der Assassine, welcher auf Befehl des Alten vom Berge blindlings in den Tod geht. Der Kuß, den der Liebende von der Dame erhalten hat, gleicht der Lanze des Peleus, deren Wunden nur dann heilten, wenn sie noch einmal die verletzte Stelle berührte; Bernart de Ventadorn hatte das gesagt, und die Italiener haben es wiederholt. Dazu kommen dann andere Vergleiche, welche aus der classischen Tradition des Mittelalters oder aus den Erzählungen der französischen Ritterromane stammen, die mit Narcissus, mit Paris und Helena, mit Pyramus und Tysbe, und am häufigsten mit Tristan und Isolde. Am meisten aber im Gebrauche und charakteristisch für den Geschmack des Zeitalters sind die Thierbilder, geschöpft aus den fabelhaften Geschichten von den Gewohnheiten und Eigenschaften der Thiere, welche die weitverbreiteten und wegen ihrer Wunderberichte viel gelesenen Bestiarien enthielten. Diese kindlichen Zoologieen des Mittelalters pflegten allegorisch moralische oder religiöse Deutungen ihrer Beschreibungen zu geben, wie wir das bei dem heiligen Damian gesehen haben, und die Lyrik übertrug dieselben, oft grottesk genug, auf die Verhältnisse der Minne. Der Liebende lebt im Feuer ohne zu verbrennen, wie der Salamander. Die Dame tödtet mit dem Blicke wie der Basilisk, oder, wie der Basilisk im Spiegel sich selbst sehend stirbt, so der Liebhaber, wenn er die Dame anschaut. Der Dichter, von seinen Liebesqualen zum Tode geführt, singt wie der Schwan, bevor er verscheidet. Wie die Tiegerin, der man ihre Jungen geraubt hat, den Schmerz vergißt,

wenn sie sich in dem vom Jäger ihr in den Weg gestellten Spiegel erblickt, so er, wenn er in Gegenwart der Geliebten ist. Wie der süß duftende Hauch des Panthers die anderen Thiere, so lockt ihr Reiz ihn an sich; wie der Phönix, der in Flammen stirbt und wieder aufersteht, möchte er vergehen und sich erneuern, um dann der Dame vielleicht besser zu gefallen.

Uebrigens tritt die Vorliebe für diesen conventionellen Schmuck der Lieder uns nicht allenthalben in gleicher Weise entgegen; manche Gedichte sind gänzlich frei davon geblieben; andere wieder sind damit vollgestopft. Unter den provenzalischen Troubadours hatte besonders Richart de Barbezieu an der absichtlichen Häufung solcher Vergleiche Gefallen gefunden, und, da er in Italien wohl bekannt war, so mögen seine Lieder hier den Anstoß zur Verbreitung jener Manier gegeben haben. Bisweilen zeigt sich allerdings bei den Lyrikern der sicilianischen Schule auch schon das Bestreben, neue, selbsterfundene Bilder zu verwenden, so namentlich in einer Canzone des Guido delle Colonne: Ancor che l'aigua per lo foco lasse. Allein dieser Versuch ist sehr unglücklich ausgefallen. Der Dichter sucht die Kunst darin, daß er höchst prosaische und fernliegende Gegenstände in den Vergleich hineinzwängt: So wie das Wasser, sagt er, deshalb vom Feuer bloß erwärmt und nicht zugleich auch verzehrt wird, weil die Wand des Gefäßes zwischen dem einen und dem andern ist, so ward er selbst, da er vorher dem kalten Wasser und dem Eise ähnlich gewesen, von Amore erwärmt, und wäre verzehrt worden, wenn es nicht Madonna dazwischenstehend gehindert hätte, — wo doch also schließlich der Topf das Bild für die gefeierte Dame ist. Wie der Magnet, heißt es in einer anderen Strophe, das Eisen nur anziehen kann, indem er sich der Luft als des Mittels bedient, so hat Amore gar wohl bemerkt, daß er Madonna's bedürfe, um den Liebhaber an sich zu ziehen.

Die hauptsächlichste metrische Form der ältesten italienischen Lyrik war, wie sie es in der späteren Zeit geblieben ist, die Canzone, d. h. ein aus mehreren gleichgebauten Strophen bestehendes Gedicht, oft noch mit kürzerer Strophe, dem Geleite (comiato, congedo, licenza, chiusa, auch ritornello) am Ende. Die Canzone ist die Form der Liebeslyrik auch in der Provence und in Nordfrankreich

gewesen; aber ob sie die Italiener von daher erhalten haben, steht damit nicht fest, da sich die Form ja stets ganz natürlich ergab, wo ein Text nach einer sich wiederholenden Melodie gesungen werden sollte. In den Einzelheiten zeigen sich alsbald mancherlei Unterschiede. Der italienische Vers war von Anfang an derselbe, wie bis auf den heutigen Tag; auf Silbenzählung beruhend, wie alle romanischen Verse, unterscheidet er sich von dem provenzalischen und französischen durch die Verschleifung der Vocale im Hiatus (Collision), durch die Bedeutungslosigkeit der Cäsur, die fast absolute Herrschaft des weiblichen Ausganges, wie er dem Charakter der Sprache angemessen ist, die Mischung der offenen und geschlossenen Vocale im Reime. Die ältesten Lyriker besaßen eine große Mannichfaltigkeit von Versen; vom dreisilbigen bis zum 11 silbigen gab es keinen, der nicht wenigstens in einigen Fällen verwendet worden wäre; aber den Vorrang behaupten schon der 11 silbige (endecasillabo) und der 7 silbige (settenario), nach denen der 5 silbige (quinario) der häufigste ist. Petrarca hat dann später nur noch die beiden ersten gebraucht, und sein Beispiel ward maßgebend für die ganze Folgezeit. Die italienische Canzonenstrophe pflegt bebedeutend umfangreicher und complizirter zu sein als die provenzalische, und eben daher fehlt ihr auch nur selten die Gliederung. Am beliebtesten ist die Dreitheilung in zwei gleichgebaute Abschnitte, welche Dante als pedes bezeichnete, und einen verschiedenen, den Dante syrma nannte; daneben ist auch häufig genug die Viertheiligkeit mit pedes und versus. Bei den Troubadours war der bei weitem überwiegende Gebrauch der, daß dieselben Reime durch alle Strophen gingen (coblas unissonans). Das Italienische hatte nicht einen solchen Reichthum an gleichausklingenden Worten wie das Provenzalische; daher ist hier das Gewöhnliche vielmehr der Eintritt neuer Reime in jeder Strophe (coblas singulars), obgleich die Beispiele für Durchreimung durchaus nicht fehlen.

Das Sonett ist entstanden aus der dreitheiligen Canzonenstrophe, und ist eben ursprünglich nichts anderes als eine solche Einzelstrophe gewesen, wie sie die Provenzalen unter dem Namen der coblas esparsas, besonders zum Ausdrucke moralischer Lehren verwendeten, nur daß in Italien hier die eine Strophenform typisch

erstarrte und damit zu einer eigenen metrischen Gattung wurde. Das Sonett erhielt seine große Bedeutung erst durch die Toskaner; bei den Sicilianern findet es sich selten; eines wird Pier della Vigna, eines König Enzo, eines Mazzeo Ricco, und eine größere Anzahl Jacopo da Lentini beigelegt; aber nicht alle diese sind recht beglaubigt. Dagegen besaßen die Sicilianer eine andere lyrische Form, welche später bald aus der italienischen Dichtung verschwand, nämlich den Discordo, entsprechend dem provenzalischen descort, oder vielleicht eher der Gattung, welche man lais nannte, da die italienischen Gedichte dieser Art, wie die letztere, nicht nur ungleiche Strophen, sondern gar keine strophische Gliederung haben und nur ganz unregelmäßige, lange Absätze unterscheiden lassen. Die Verse, oft sehr kurze, mit vielen sich folgenden Reimen, sind hier in einem willkürlichen Spiele aneinandergereiht. Möglicherweise ist, wie in den bretonischen lais, die Musik die Hauptsache gewesen, der sich die Worte vollständig unterordneten, und dieses würde uns auch die Dunkelheit, ja Sinnlosigkeit vieler Stellen erklären, wie in einem Discord von Jacopo da Lentini:

Sì mi sdura
Scura
Figura
Di quant' eo ne veio
Gli occhi avere
E vedere
E volere
E loro non disio.

Da die Dichtung in Sicilien ihren Anfang nahm, so sollte man erwarten, daß die ältesten Versuche in dem sicilianischen oder wenigstens süditalienischen Dialekte abgefaßt wären. Allein, so wie uns heute die Lieder vorliegen, ist die Sprache in ihnen schon dieselbe wie die der ältesten toskanischen Gedichte, d. h. eine solche, welche zwar unverkennbar Elemente der südlichen Mundarten enthält, im Großen und Ganzen sich aber nicht wesentlich von der späteren italienischen Gemeinsprache unterscheidet. Da nun die Grundlage der letzteren das Toskanische, oder genauer der florentinische Dialekt bildet, so mußte es auffallen, sie bereits in einer

Zeit vorzufinden, wo Mittelitalien für die Vulgärdichtung noch keine Bedeutung besaß. Ausgezeichnete italienische Gelehrte haben daher neuerdings die Ansicht aufgestellt, daß die Poesieen der Sicilianer uns nur nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt überliefert seien, daß die Dichter sie in ihrer eigenen Mundart verfaßt, und erst toskanische Copisten ihnen die jetzige Form gegeben hätten. Einer solchen Annahme stehen jedoch mehrere Schwierigkeiten im Wege. Unsicilianische Formen finden sich in jenen Liedern nicht bloß innerhalb der Verse, sondern auch in den Reimen, so daß der Versuch einer Zurückübersetzung in den Dialekt mißlingt. Ferner hat bereits Dante in seinem Buche de eloquentia vulgari es einem Guido delle Colonne und anderen zum Verdienste angerechnet, daß sie sich von der Sprache des Volkes entfernt und zu einer reineren, edleren Redeweise erhoben hätten. Man hat wohl gesagt, auch Dante habe sich täuschen lassen, auch er habe schon die Gedichte nur in der toskanischen Umschreibung gekannt. Allein man bedenke, daß Dante nur etwa 40 Jahre nach dem Aufhören der Poesie in Sicilien schrieb, daß er doch wohl Personen der südlichen Provinzen kennen mußte und von ihnen hören konnte, wie die Dinge zugegangen waren.

Es scheint somit, daß schon an Kaiser Friedrichs Hofe eine von dem Volksidiom verschiedene Literatursprache bestand, welche auch vielleicht der heutigen nicht zu unähnlich war. Wie sie sich gebildet habe, bleibt dabei freilich schwer zu sagen. Aber die Ursprünge der Literatursprachen sind im allgemeinen noch nicht so völlig aufgeklärt, und es ist übereilt zu behaupten, daß sie anfangs überall mit einem Volksdialekte identisch gewesen seien; denn immer waren hierbei noch besondere Einflüsse thätig. Sobald eine Mundart zu literarischen Zwecken verwendet wird, nimmt sie auch schon einen anderen Charakter an, strebt nach einem Ideal der Regelmäßigkeit, welches der ohne Reflexion gesprochene Dialekt nicht kannte. Man sieht das deutlich an den heutigen mundartlichen Schriftstellern, die stets das von ihnen geschriebene Idiom, auch unwillkürlich, der Gemeinsprache annähern. Die ältesten Dichter hatten allerdings keine solche gemeinsame Sprache vor sich; aber statt dessen war das Ideal, dem sie sich annäherten, das Lateinische

und die Sprache ihrer Muster, das Provenzalische, dessen Einwirkung nicht selten bis zur Herübernahme ganzer Worte ging. Ferner aber waren es ja nicht bloß Sicilianer, welche an Friedrichs Hofe sangen, sondern auch Dichter aus anderen Gegenden, und besonders manche Apulier, wie Pier della Vigna aus Capua, Rinaldo d'Aquino, Giacomino Pugliese, und der Kaiser residirte nicht bloß in Palermo, sondern auch in Neapel und anderswo auf dem Festlande. Dieser dreifache Einfluß des Lateinischen, des Provenzalischen und der apulischen Mundart mußte nun in gleicher Weise dazu dienen, die Literatursprache von dem Lautbestande des Sicilianischen zu entfernen und demjenigen des Toskanischen näher zu bringen. Genauer zu bestimmen, wie jene höfische Dichtersprache beschaffen gewesen, ist heute nicht möglich; denn sicherlich ist etwas, wir wissen nicht wieviel, von der uns erhaltenen Form der Gedichte auf Rechnung der toskanischen Schreiber zu setzen.

In der Begründung der metrischen Form für die Lyrik und in der ersten Anwendung der Vulgärsprache liegt demnach, bei der inneren Leere ihrer Produktionen, die wahre Bedeutung der sicilianischen Hofdichter. Und dieses Verdienst, welches ihnen auch Dante zugestand, bei allem Stolze auf die höhere Vollkommenheit, die er und seine Schule erreicht hatten, es ist doch nicht zu unterschätzen. Wir haben hier immer den Anfang der Kunst, den einer literarischen Tradition. Das Italienische begann damit das anerkannte Organ der Kunstpoesie zu werden; die Form war schon die nationale, sie hatte sich mit einem nationalen Gehalte zu erfüllen. Die provenzalisirende Dichtweise konnte freilich nur ein vorübergehendes Dasein fristen, und für die Fortentwickelung der Literatur bedurfte es eines neuen Geistes, der jene Formen belebte und erfrischte. Die Elemente einer solchen selbständigen, nicht bloß von den Fremden entlehnten Inspiration waren offenbar immer vorhanden, hatten vielleicht in Volksliedern bereits ihre Aeußerung gefunden. Nur vermochte dem allgemeinen Ansehen der conventionellen Hofdichtung gegenüber ein solcher neuer Geist sich erst allmählich geltend zu machen und bedurfte längerer Zeit, um zu freier Entfaltung zu gelangen. Indessen in einzelnen Spuren können wir ihn doch auch schon bei den Sicilianern wahrnehmen. Dieses

Eindringen einer gesunderen, natürlicheren Dichtweise in die überlieferte Manier, dieses erste Anklingen wahrer Poesie verdient gewiß unsere besondere Aufmerksamkeit, wenngleich man sich dabei hüten muß, seine Bedeutung wiederum zu übertreiben, wie es in letzter Zeit bisweilen geschehen ist.

Fast alle Lieder, welche in der großen vaticanischen Sammlung der alten Lyriker den Namen des Giacomino Pugliese tragen, zeichnen sich durch einen gewissen volksthümlichen Ton und eine realistischere Färbung aus. Inmitten einer Liebesklage wendet er sich plötzlich an seine Dame mit einer kecken Aeußerung der Ungeduld, und verlangt von ihr sein Herz zurück:

Dame, magst Du mich nicht lieben,
Wolle mich nicht so betrüben,
Mein geraubtes Herz gieb wieder.

Anderswo haben wir ein Wechselgespräch, eine Tenzone, wie die Provenzalen, einen Contrasto, wie die Italiener es nannten, und die Dame klagt da über den bösen Gatten, der sie eingeschlossen hält und sie eifersüchtig in ihrem Liebesglücke stört:

Meo Sir, a forza m'avviene
Ch'io m'appiatti od asconda;
Cà sì distretto mi tene
Quelli cui Cristo confonda;
Non m'auso fare alla porta . . .[1])

Hier finden wir uns aus der leeren Abstraktion des sonst besungenen Liebesverhältnisses in die Sphäre der Wirklichkeit versetzt, mit deren Beziehungen die Darstellung Farbe und Leben gewinnt. Und ebenso verhält es sich mit zwei Gedichten Giacomino's, welche zu einer bei den Italienern besonders beliebten Classe von Poesieen gehören, nämlich denen, in welchen der Abschied oder die Trennung von der Geliebten besungen wird, und welche wir also kurzweg Sehnsuchts- oder Scheidelieder nennen können. Schon bei den Provenzalen zeigen die Gedichte dieser Art nicht selten eine besondere Wärme und Weichheit des Gefühles; der Ausdruck der Sehnsucht

---

[1]) „Mein Geliebter, gezwungen thue ich es, wenn ich mich verberge und verstecke; denn so strenge bewacht mich der, den Christus verderben möge; ich wage nicht an die Thüre zu treten."

pflegt da in eine Rückerinnerung an die letzte Freude vor dem Scheiden überzugehen, an die letzte Zusammenkunft mit der Dame, an ihre Rührung, die Worte, welche sie damals gesprochen hat, und die beständig im Geiste des Dichters wiederklingen. Die Italiener gefallen sich dabei in einer breiteren Ausmalung dieses letzten Beisammenseins, wie man es liebt, ein verschwundenes Glück sich mit allen Einzelheiten wieder vor die Seele zu rufen, und hier kommen gewisse der Realität entnommene Züge zum Vorschein, welche man sonst in dieser Dichtung nicht zu finden gewöhnt ist. Da ist von Herzen und Küssen die Rede, und Giacomino Pugliese erinnert daran, wie die Geliebte aus dem Fenster ihres Palastes in seine Arme herabgestiegen ist. In einem Sehnsuchtsliede Jacopo's von Lentini (S'io doglio non è meraviglia) erhält ein oft wiederholter Gedanke einen einfachen, innigen Ausdruck: Der Dichter klagt, daß, als er schied, sein Herz bei Madonna zurückblieb, und er beneidet es um den Platz, den es sich erwählt hat, während er selbst in der Ferne trauert. Und welche aufrichtige Empfindung verräth sich in dem Ausrufe am Schlusse: Occhi ahi vaghi e bionde trezze, welcher das Bild von den Reizen der Geliebten vollendet! In einem anderen Gedichte, welches beginnt: Dolze meo drudo, e vattene, und welches Kaiser Friedrich beigelegt ist, stellt sich die Scheidescene selbst in der lebendigen Form des Gespräches dar. Und es ist bemerkenswerth, wie sich in allen diesen Schilderungen, in den Worten, welche der Geliebten in den Mund gelegt werden, in der Erzählung von ihrer Zärtlichkeit, ihrer Wehklage, die gewöhnliche Situation der ritterlichen Lyrik verändert hat. Der Dichter beugt sich nicht mehr unablässig in schmachtender Anbetung vor einer ewig kalten und grausamen Dame; Madonna steigt aus ihrer abstrakten Höhe herab, zeigt selbst einmal Leben und Bewegung, spricht, klagt, bittet, läßt uns einen Blick in ihr Inneres werfen. Eben dieses, die lebendige Gefühlsäußerung einer weiblichen Seele, ist es auch, was zweien anderen Liedern ihren eigenthümlichen Charakter verleiht, und diese besitzen sogar einen noch höheren poetischen Werth als die bisher besprochenen. Es sind das die Klage eines Mädchens, welches sich von seinem Geliebten verrathen glaubt: Oi lassa innamorata von Odo delle Colonne, und die

sich, wie sie kann, und wie eine, welche im Grunde doch nachzugeben bereit ist; sie droht in das Kloster zu gehen, weiter gar sich zu tödten; sie droht ihm mit ihren Verwandten, welche kommen werden, ihn zu züchtigen; der Liebhaber weiß recht wohl, mit wem er es zu thun hat, und läßt sich durch ihre Worte nicht abschrecken; endlich erreicht er, was er will, und der Dialog schließt mit einer sehr unverhüllten Zustimmung des Mädchens. Hier ist alles roh und plebejisch, aber unleugbar auch frisch und natürlich; alle Affektation ist verschwunden; der Dialog ist rapid, energisch und ausdrucksvoll, und wenn man von den Produkten der conventionellen Manier kommt, so empfindet man diese rohe Originalität als eine Erquickung, man fühlt die Berührung mit der volksthümlichen Poesie. Auch der Bau der Strophen ist ein solcher, wie er sich in etwas jüngeren volksthümlichen Denkmalen Unteritaliens wiederfindet; sie bestehen aus 5 Versen, drei 14 silbigen Langzeilen mit scharfer Cäsur in der Mitte, welche mit einander reimen, und zwei wiederum unter sich gereimten endecasillabi als Abschluß, also folgendermaßen (str. XIV):

Poi tanto trabagliastiti, faccioti meo pregheri,
Che tu vadi, adomannimi a mia mare e a mon peri;
Se dare mi ti degnano, menami alo mosteri,
E sposami davanti dala jente,
E poi farò le tuo comannamente.[1])

Endlich nimmt diese Poesie einen besonderen Platz ein auch durch die Sprache, welche hier eine weit stärkere mundartliche Färbung zeigt. So hat denn schon Dante in dem Buche de eloquentia vulgari eine Zeile der Rosa fresca als Beispiel für die Redeweise des Volkes in Sicilien angeführt.

Die große vaticanische Liedersammlung, welche allein das Gedicht überliefert hat, und zwar mitten unter den Poesieen der höfischen Schule, giebt keinen Verfassernamen an, und auch Dante that es nicht. Aber ein Gelehrter des 16. Jahrhunderts, Angelo

---

[1]) „Da du dich so viel geplagt hast, so thue ich dir meine Bitte, daß du gehest, und mich von meiner Mutter und meinem Vater verlangest; wenn sie mich dir geben wollen, führe mich zur Kirche und heirathe mich vor den Leuten, und dann werde ich nach deinen Befehlen thun."

Colocci, welcher damals die Handschrift besaß, nannte den Dichter in einem Inhaltsverzeichniß zu jener Cielo und anderswo in seinen Papieren Cielo dal Camo. Woher er diesen Namen, den er selbst noch in Celio verdrehen wollte, geschöpft hat, weiß man nicht und kann ihn daher auch nicht ohne weiteres acceptiren. Das Unglück wollte aber, daß Federigo Ubaldini, der zuerst öffentlich von dem Gedichte gesprochen hat (1640), aus Colocci's schlechter Schrift einen Ciulo statt eines Cielo herauslas. Allacci nannte ihn Cielo, Ciulo und auch Ciullo dal Camo. Daraus machte man zu Anfang des vorigen Jahrhunderts einen Ciullo (d. i. Vincenzo) d'Alcamo, und so hieß der Dichter der Rosa fresca bis auf die neueste Zeit. Die Bewohner der Stadt Alcamo waren stolz auf diesen ihren Poeten; es ward ein Platz nach ihm benannt, ein Denkmal ihm errichtet, alles, weil Ubaldini ein e mit einem v verwechselt hatte. An die erfundene Persönlichkeit begann man einen literarhistorischen Mythus zu heften. Die sicilianischen Gelehrten setzten den Dialog in eine sehr frühe Epoche, in das Ende des 12. Jahrhunderts, noch zur Zeit der Normannenherrschaft, und zwar deshalb, weil das Mädchen, betheuernd, daß alle Schätze der Welt ihren Widerstand nicht brechen würden, den Reichthum erwähnt, welchen der Saladin besitze, und aus einigen anderen Stellen schlossen sie, daß der Verfasser ein großer Feudalherr, Besitzer von Städten und Castellen gewesen sein müsse, und beachteten dabei nicht, wie wenig die Dichtung ihrem Inhalte und Charakter nach für einen solchen Autor passen würde. Von anderen wurden diese Ansichten mit Recht bestritten, und es entspann sich eine lange dauernde Polemik, welche endlich durch die gründliche Untersuchung Alessandro D'Ancona's (1875) ihren Abschluß gefunden zu haben schien. Er kam zu dem Resultate, daß die Rosa fresca nicht vor 1231 verfaßt sein kann; denn die defensa, mit welcher der Liebhaber (str. V), wie er sagt, die Bedrohung durch die Verwandten des Mädchens von sich abwehren will, war eine gesetzliche Bestimmung der erst im genannten Jahre erlassenen Constitutionen von Melfi, und die Münze, in welcher er die Straffumme der defensa beziffert, die agostari sind zu derselben Zeit erst geprägt worden. Was dann andrerseits den Saladin betrifft, auf dessen Schätze das

Mädchen anspielt, so braucht nicht der berühmte, 1193 gestorbene Fürst dieses Namens gemeint zu sein, da Saladin ein Titel war, welchen die ganze Dynastie führte, und dann wohl auch die Bezeichnung für einen muselmännischen Herrscher überhaupt. Wenn ferner zweimal von großen Summen Geldes und anderswo von weiten Reisen die Rede ist, welche der Liebhaber gemacht zu haben behauptet, so beweist das nichts für die Macht und den Reichthum des Dichters, der ja nicht einmal mit der redend eingeführten Person identisch zu sein braucht. Es sind das eben prahlerische Fictionen, wie man sie noch heute im Munde des Volkes hören kann, und wie sie sich in populären Liedern wiederfinden. Als ein solches nun sah D'Ancona auch dieses Gedicht an, als den uns vereinzelt erhaltenen Rest einer alten in Sicilien blühenden Volkspoesie.

Diese Auffassung D'Ancona's von dem Charakter des Gedichtes ist dann wieder bestritten worden. Napoleone Caix glaubte, daß wir es hier nicht mit einem wahrhaften Produkte der volksthümlichen Muse, sondern doch wieder mit einem solchen der höfischen Schule zu thun haben, und daß das Gedicht nichts anderes sei als eine Nachahmung der Pastorellen Frankreichs, in denen der gebildete Dichter sich des populären Tones in künstlerischer Absicht bedient. Indessen gelang es Caix nicht, hier die Identität der Situation mit derjenigen in den angeblichen Vorbildern nachzuweisen. In der Pastorelle trifft der Ritter das Landmädchen bei seiner Heerde, läßt sich mit ihr in ein Gespräch ein und sucht sie seinem Begehren willfährig zu machen. In dem italienischen Contrasto haben wir nichts von der üblichen Staffage, und beide Personen sind desselben Standes, beide gehören dem niederen Volke an. Die Aehnlichkeiten im Einzelnen, welche man dann noch angemerkt hat, sind viel zu oberflächlich und unbedeutend, um eine Abhängigkeit von der französischen Gattung darthun zu können. Besser begründet war die Beobachtung von Caix über die Sprache der Rosa fresca, nämlich daß dieselbe stark mit Ausdrücken der höfischen Minnedichtung versetzt ist, welche ihr aber mehr äußerlich aufgeheftet sind und mit dem in natürlicher Rohheit verbliebenen Reste seltsam contrastiren. Wir haben jedoch daraus nicht sowohl dieses zu

schließen, daß der Verfasser ein Hofdichter gewesen sei, welcher die Weise des Volkes und selbst dessen Dialekt nachgeahmt hätte, als vielmehr umgekehrt, daß es ein Volksdichter, ein Bänkelsänger gewesen, der bis zu einem gewissen Grade von der Nachahmung der Kunstpoesie angesteckt war, wie solches zu allen Zeiten stattfand. Wir werden also in dem Contrasto freilich nicht eine echte Volkspoesie zu erkennen haben, wohl aber ein Erzeugniß der populären Bänkelsängerdichtung, wie so viele alte mundartliche Denkmale Oberitaliens, welche uns später beschäftigen werden.

III.

Fortsetzung der lyrischen Dichtung in Mittelitalien.

In Sicilien wird der ritterliche Liebesgesang das Ende der Hohenstaufenherrschaft (1266) nicht lange überdauert haben. Allein schon seit einiger Zeit hatte an anderen Orten die Pflege der Lyrik in der Vulgärsprache begonnen, und hauptsächlich war Toscana diese neue Stätte, an der sie nun fortlebte. Hier verfaßte bereits im Jahre 1260 Guittone von Arezzo sein Lied auf die Schlacht von Monteaperti, und seine Liebesdichtung geht ohne Zweifel höher hinauf. Im Uebrigen fehlt es auch hier an sicheren Daten; die meisten toskanischen Dichter der nämlichen Richtung scheinen jünger zu sein als Guittone; er gilt als das Haupt einer Schule, und man blickt zu ihm als einem Meister empor. Alle bedeutenden Communen Toscana's nehmen an der literarischen Regsamkeit Theil. In Arezzo dichten, in der provenzalisirenden, höfischen Manier, außer Guittone Meister Bandino und Giovanni dell'Orto, aus Siena ist Messer Folcacchiero und ein Meo oder Mino Macconi, aus Lucca Buonagiunta Urbiciani und Dotto Reali, aus Pistoja Meo Abbracciavacca; Florenz ist vertreten durch Dante da Majano, welcher so genannt ist nach seinem Geburtsorte, einem Flecken am Hügel von Fiesole. Besonders zahlreich ist die Reihe pisanischer Dichter: Jacopo Mostacci, Gallo Pisano, Pucciandone

Martelli, Betto Mettefuoco, Pannuccio dal Bagno, Bacciarone di Messer Baccone, Lotto di Ser Dato.

Erst von Toscana aus dürfte die poetische Tradition nach dem benachbarten Bologna gelangt sein, wo der alten conventionellen Richtung besonders Paolo da Castello oder, wie er ebenfalls genannt wird, Paolo Zoppo angehört, und im Anfange auch jener Guido Guinicelli, von dem dann die erste bedeutende Reform der Dichtung ausging. Endlich finden wir unter den alten Lyrikern noch zwei aus der Romagna, nach Dante die einzigen, welche in dieser Gegend Italiens sich der Kunstdichtung widmeten, und in der That die einzigen, deren Namen wir in den Liedersammlungen begegnen. Es sind Tommaso von Faenza und Ugolino Buzzuola, gleichfalls aus Faenza. Der letztere gehörte, wie wir von dem Chronisten Salimbene erfahren, zu der in Faenza herrschenden guelfischen Familie der Alberghetti, welche sich auch Manfredi nannten, und war der Vater jenes berüchtigten Frate Alberigo, des hinterlistigen Mörders seiner Verwandten, dessen schmähliches Andenken Dante in der Comödie (Inf. 33,118) verewigt hat.

Bei den genannten Dichtern also haben wir eine direkte Fortsetzung der Dichtweise, welche im Süden Italiens begonnen hatte; der Zusammenhang ist ein unmittelbarer, und man ist wohl berechtigt anzunehmen, daß manche der ältesten Toskaner an Friedrichs II. Hofe selbst, an welchem sich die Trefflichsten aus allen Theilen des Landes zusammenfanden, inmitten der Apulier und Sicilianer gedichtet und etwa von dorther eben die poetische Manier in die Heimath zurückgebracht haben. Vielleicht war es so mit Jacopo Mostacci aus Pisa und Paganino aus Sarzana, deren Lieder die vaticanische Sammlung ganz nahe am Anfang zwischen solchen von südlichen Dichtern giebt. Der hervorstechende und unterscheidende Charakter der Schule, die servile Nachahmung provenzalischer Muster, bleibt bei den angeführten Lyrikern Mittelitaliens bestehen, und daher wiederholen sich auch dieselben Ideen und Ausdrucksweisen, dieselben conventionellen Bilder. Auch die Sprache, wennschon die munizipalen Eigenthümlichkeiten auf sie Einfluß gewinnen, zeigt in zahlreichen Formen die vom Süden ausgegangene Tradition. Wo die Handschriften, wie das mehrfach

vorkommt, in der Angabe des Verfassers für dasselbe Gedicht zwischen einem Dichter des Südens und einem Toskaner oder Bolognesen schwanken, sind wir nicht im Stande zu entscheiden, welchem von beiden es zugehört; so sehr war die Dichtweise bei ihnen die gleiche. Das Bewußtsein dieses engen Zusammenhanges mit der südlichen Schule manifestirte sich darin, daß man, wie Dante uns bezeugt, die ganze älteste italienische Poesie, d. h. die der ganzen Epoche, welche seiner eigenen Zeit voraufging, sicilianisch nannte, und Dante selbst glaubte, dieser Name müsse für die Zukunft beibehalten werden. In Wahrheit ist er ein durchaus angemessener, und man gebraucht auch heute wieder die Bezeichnung der sicilianischen Schule nicht bloß für die Dichter an Friedrichs II. Hofe, sondern für jene ganze Richtung in der italienischen Lyrik des 13. Jahrhunderts, welche vom provenzalischen Einflusse beherrscht wird.

Dieser provenzalische Einfluß hat sich sogar in Toscana direkt erneuert und verstärkt. Guittone von Arezzo zeigt in Styl und Sprache deutlicher als irgend einer das eifrige Studium der Troubadours; er citirt sie mehrfach in seinen Briefen, übersetzt auch einmal eine Stelle von Peire Vidal mit großer Correktheit. Von Messer Migliore degli Abati, einem florentinischen Dichter, berichten die Cento Novelle, er habe vortrefflich provenzalisch gesprochen. Guittone, um den Tod des Dichters Giacomo da Leona klagend, rühmt von ihm, daß er besser französisch und provenzalisch geredet und gedichtet habe als aretinisch. Von Paolo Lanfranchi aus Pistoja haben wir ein Sonett in provenzalischer Sprache und zwei solche von Dante da Majano. Ja, eine der beiden alten provenzalischen Grammatiken, der Donatz Proensals, ist um diese Zeit in Italien und speziell zum Gebrauche für Italiener verfaßt worden, gewidmet einem Conradus de Sterleto, demselben, an welchen Guittone seine 25. Canzone richtete, und einem Jacobus de Mora, welcher 1264 unter den Anzianen von Pisa saß. Auch die andere alte provenzalische Grammatik, die Razos del Trobar von Raimon Vidal blieben nicht unbekannt; der Dichter Girolamo Terramagnino aus Pisa brachte sie in schlechte provenzalische Verse.

Bei den toskanischen Dichtern dieser Schule sind direkte Ent-

lehnungen von den Troubadours häufiger. So hat sich Jacopo Mostacci, indem er ein Lied von Jordan de l'Isla: Longa sazon ai estat vas amor nachahmte in der Canzone: Umile core e fino e amoroso, so genau an sein Original gehalten, wie es im Süden wohl niemals geschah. Ferner wurde eine der provenzalischen Dichtungsgattungen, und eine besonders charakteristische, erst jetzt in Italien angebaut. Die Sicilianer kannten wohl die Contrasti, die Gespräche zwischen Madonna und dem Liebhaber, aber noch nicht jene andere Art der Tenzone, welche Unterhaltungen und Diskussionen verschiedener Dichter unter einander wiedergiebt. Provenzalisch ward diese ebenfalls in Canzonenform gebunden; aber in späterer Zeit war es auch Sitte, daß der eine Dichter eine einzelne Strophe sendete, auf welche der andere dann mit denselben Reimen antwortete. Nichts anderes als eine Einzelstrophe war ja aber ursprünglich das Sonett, und so ist es natürlich, daß jene correspondirenden Tenzonenstrophen in Italien durch die Sonette mit Antwort wiedergegeben wurden, welche in der vaticanischen Liedersammlung auch wirklich Tenzonen genannt sind. Oefters ging Frage und Antwort mehrmals hin und her, wo man dann eine Kette erhält, die wieder der gewöhnlichen ausgedehnten provenzalischen Tenzone entspricht, nnd ebenfalls wie in der provenzalischen Tenzone nahmen auch mehr als zwei Dichter an der Unterhaltung Theil, indem der erste Fragende sein Sonett zugleich an verschiedene sendete. Den Gegenstand dieser Diskussionen bildeten bisweilen persönliche Spöttereien, häufiger jedoch allgemeine Fragen verschiedener Art. Mehrfach handelt es sich, wie in den meisten solchen Gedichten der Troubadours, um gewisse subtile Entscheidungen über die Angelegenheiten der Minne. So fragt ein Bartolommeo Notajo einen Bonodico von Lucca, welchen von zwei Rittern eine Dame bevorzugen müsse, den, welcher kühn seine Empfindung kund thue, oder den, welcher fürchte und schweige; Buonagiunta Urbiciani fragt einen Unbekannten, welches das erste Leid sei, das die Liebe verursache, und Dante da Majano will von Tommaso da Faenza erfahren, welchen er für den größten Schmerz der Liebe halte. Indessen noch andere Probleme und noch weniger poetische tauchen in diesen Gesprächen auf; man bittet um die Lösung von Zweifeln

über naturwissenschaftliche Dinge; die Florentiner tenzoniren, wie wir sehen werden, auch über politische Gegenstände; Dino Compagni legt dem Advokaten Lapo Saltarelli in einem Sonette einen verwickelten juristischen Fall vor, und Guittone und seine Nachahmer beschäftigen sich mit moralischen und theologischen Abstrusitäten. Auch die Abart der Tenzone, welche man joc partit oder partimen nannte, und in welcher jeder der beiden Dichter eine von zwei möglichen Beantwortungen vertheidigte, ahmten die Toskaner, wennschon seltener, nach; Federigo dell'Ambra hatte einen solchen Streit von neun Sonetten mit dem Notar Ser Pace über die Frage, ob es räthlicher sei, Glück und Pein der Liebe dahinzunehmen, oder sich ganz derselben zu enthalten, und eine echte provenzalische Partimenfrage ist die Ricco's an Ser Pace, ob es besser sei, ein Mädchen oder eine verheirathete Frau zu lieben. Die Verpflanzung dieser dichterischen Gattung nach Italien war übrigens nicht ohne Wichtigkeit; die Sonettcorrespondenzen, die aus ihr hervorgegangen, blieben eine beliebte Form auch bei den folgenden Generationen und in den folgenden Jahrhunderten, und indem sie sich mit einem neuen Inhalte erfüllten, dienten sie oft zum lebendigen Ausdrucke für die geistige Bewegung der Zeit.

Auch die Affektation und Künstelei der Form ist in Toscana viel bereitwilliger aus der provenzalischen Dichtung aufgenommen und weitergebildet worden, als es bei den Sicilianern der Fall gewesen. Sehr beliebt ward die Spielerei mit ähnlich klingenden Worten, die sogenannten bisticci, wie mit amore und amaro, od. dgl., ferner die beständige Repetition desselben Wortes oder Wortstammes durch einen ganzen Vers oder ein ganzes Gedicht, was die Provenzalen Replication nannten. So sagte z. B. Guittone in seinem 54. Sonette:

Tuttor ch'io dirò gioi, gioiva cosa,
Intenderete che di voi favello,
Che gioia sete di beltà gioiosa
E gioia di piacer gioivo e bello . . .[1])

---

[1]) „So oft ich „Freude" sagen werde, freudiges Wesen, werdet ihr verstehen, daß ich von euch rede, die ihr eine Freude von freudiger Schönheit seid, und Freude von freudigem und schönem Gefallen."

Eindringen einer gesunderen, natürlicheren Dichtweise in die überlieferte Manier, dieses erste Anklingen wahrer Poesie verdient gewiß unsere besondere Aufmerksamkeit, wenngleich man sich dabei hüten muß, seine Bedeutung wiederum zu übertreiben, wie es in letzter Zeit bisweilen geschehen ist.

Fast alle Lieder, welche in der großen vaticanischen Sammlung der alten Lyriker den Namen des Giacomino Pugliese tragen, zeichnen sich durch einen gewissen volksthümlichen Ton und eine realistischere Färbung aus. Inmitten einer Liebesklage wendet er sich plötzlich an seine Dame mit einer kecken Aeußerung der Ungeduld, und verlangt von ihr sein Herz zurück:

Dame, magst Du mich nicht lieben,
Wolle mich nicht so betrüben,
Mein geraubtes Herz gieb wieder.

Anderswo haben wir ein Wechselgespräch, eine Tenzone, wie die Provenzalen, einen Contrasto, wie die Italiener es nannten, und die Dame klagt da über den bösen Gatten, der sie eingeschlossen hält und sie eifersüchtig in ihrem Liebesglücke stört:

Meo Sir, a forza m'avviene
Ch'io m'appiatti od asconda;
Cà sì distretto mi tene
Quelli cui Cristo confonda;
Non m'auso fare alla porta . . .[1])

Hier finden wir uns aus der leeren Abstraktion des sonst besungenen Liebesverhältnisses in die Sphäre der Wirklichkeit versetzt, mit deren Beziehungen die Darstellung Farbe und Leben gewinnt. Und ebenso verhält es sich mit zwei Gedichten Giacomino's, welche zu einer bei den Italienern besonders beliebten Classe von Poesieen gehören, nämlich denen, in welchen der Abschied oder die Trennung von der Geliebten besungen wird, und welche wir also kurzweg Sehnsuchts- oder Scheidelieder nennen können. Schon bei den Provenzalen zeigen die Gedichte dieser Art nicht selten eine besondere Wärme und Weichheit des Gefühles; der Ausdruck der Sehnsucht

[1]) „Mein Geliebter, gezwungen thue ich es, wenn ich mich verberge und verstecke; denn so strenge bewacht mich der, den Christus verderben möge; ich wage nicht an die Thüre zu treten."

pflegt da in eine Rückerinnerung an die letzte Freude vor dem Scheiden überzugehen, an die letzte Zusammenkunft mit der Dame, an ihre Rührung, die Worte, welche sie damals gesprochen hat, und die beständig im Geiste des Dichters wiederklingen. Die Italiener gefallen sich dabei in einer breiteren Ausmalung dieses letzten Beisammenseins, wie man es liebt, ein verschwundenes Glück sich mit allen Einzelheiten wieder vor die Seele zu rufen, und hier kommen gewisse der Realität entnommene Züge zum Vorschein, welche man sonst in dieser Dichtung nicht zu finden gewöhnt ist. Da ist von Herzen und Küssen die Rede, und Giacomino Pugliese erinnert daran, wie die Geliebte aus dem Fenster ihres Palastes in seine Arme herabgestiegen ist. In einem Sehnsuchtsliede Jacopo's von Lentini (S'io doglio non è meraviglia) erhält ein oft wiederholter Gedanke einen einfachen, innigen Ausdruck: Der Dichter klagt, daß, als er schied, sein Herz bei Madonna zurückblieb, und er beneidet es um den Platz, den es sich erwählt hat, während er selbst in der Ferne trauert. Und welche aufrichtige Empfindung verräth sich in dem Ausrufe am Schlusse: Occhi ahi vaghi e bionde trezze, welcher das Bild von den Reizen der Geliebten vollendet! In einem anderen Gedichte, welches beginnt: Dolze meo drudo, e vattene, und welches Kaiser Friedrich beigelegt ist, stellt sich die Scheidescene selbst in der lebendigen Form des Gespräches dar. Und es ist bemerkenswerth, wie sich in allen diesen Schilderungen, in den Worten, welche der Geliebten in den Mund gelegt werden, in der Erzählung von ihrer Zärtlichkeit, ihrer Wehklage, die gewöhnliche Situation der ritterlichen Lyrik verändert hat. Der Dichter beugt sich nicht mehr unablässig in schmachtender Anbetung vor einer ewig kalten und grausamen Dame; Madonna steigt aus ihrer abstrakten Höhe herab, zeigt selbst einmal Leben und Bewegung, spricht, klagt, bittet, läßt uns einen Blick in ihr Inneres werfen. Eben dieses, die lebendige Gefühlsäußerung einer weiblichen Seele, ist es auch, was zweien anderen Liedern ihren eigenthümlichen Charakter verleiht, und diese besitzen sogar einen noch höheren poetischen Werth als die bisher besprochenen. Es sind das die Klage eines Mädchens, welches sich von seinem Geliebten verrathen glaubt: Oi lassa innamorata von Odo delle Colonne, und die

Klage eines anderen Mädchens um den scheidenden Kreuzfahrer: Giamai non mi conforto von Rinaldo d'Aquino. Trotzdem die conventionelle Phraseologie nicht verschwunden ist, bricht hier doch die ungekünstelte Empfindung in warmem und natürlichem Ergusse hervor, der Schmerz der Verlassenen, die quälende Erinnerung der einstigen Freude, der glühende Haß gegen die Nebenbuhlerin, in deren Armen sie den Treulosen glaubt:

Lassa! che mi dicia,
Quando m'avea in celato:
Di te, oi vita mia,
Mi tegno più pagato,
Ca s'io avesse in ballia
Lo mondo a segnorato.
Ed or m'à a disdegnanza
E fammi scanoscenza;
Par ch'aggia d'altr'amanza.
O Dio, chi lo m'intenza,
Mora di mala lanza
E senza penitenza![1])

Und in dem anderen wieder die Wehmuth der Zurückgebliebenen, wenn sie zu Gott fleht um Schutz für den Geliebten und plötzlich mit einer so wahren und ergreifenden Wendung das Kreuz anklagt, welches die Menschheit rettet und sie zu Grunde richtet, indem es ihr den Theuren entführt:

La croce salva la gente
E me fa disviare;
La croce mi fa dolente,
Non mi val Dio pregare.
Oimè, croce pellegrina,
Perchè m'hai sì distrutta?
Oimè, lassa tapina!
Ch'i'ardo e'ncendo tutta.[2])

---

[1]) „O wehe! was sagte er zu mir, als er sich mit mir unbelauscht fand: In dir, o mein Leben, besitze ich höheres Glück, als wenn ich die ganze Welt beherrschte. Und jetzt verschmäht er mich und zeigt sich undankbar; es scheint, er liebt eine andere. O Gott, die ihn mir abgewendet hat, sie sterbe von böser Lanze und fahre dahin ohne Reue" (also in die Verdammniß.)

[2]) „Das Kreuz rettet die Menschen, und mich führt es in die Irre; das Kreuz erfüllt mich mit Schmerz, nichts nützt mir Gott zu bitten. O weh, Kreuz der Wallfahrer, warum hast du mich so zu Grunde gerichtet? O weh, ich arme elende! ganz erglühe ich und brenne."

In beiden Gedichten, wie ebenfalls in den erwähnten von Jacopo da Lentini und Kaiser Friedrich, zeigt auch schon die äußere Form, der kurze, behende Vers, der sehr einfache Strophenbau, die Annäherung an populäre Dichtweise. Nicht auf derselben Höhe stehend und reicher an conventionellen Elementen, aber doch immerhin diesen beiden verwandt ist ein drittes Frauenlied, welches demselben Rinaldo d'Aquino zugeschrieben wird: Oramai quando flore. Die holde Jahreszeit erfüllt das Herz des Mädchens mit Liebe, sie will ihren Anbeter nicht mehr umsonst schmachten lassen:

Vedendo quell'ombria del fresco bosco
Bene conosco, — che accertatamente
Sarà gaudente — l'amor che m'inchina.[1])

Lange hat er vergeblich gelitten; aber nun kann er auf Erhörung hoffen:

Ma'l tempo m'innamora
E fammi star pensata
D'aver mercè ormai
D'un fante, che m'adora.
E saccio, che costui per me sostene
Di grandi pene, — l'un core mi dice,
Che si disdice, — e l'altro me n'incora.[2])

Alle diese Lieder bieten uns, inmitten der Nachahmung der Schule, die ersten Regungen einer originalen Kunst dar. Ein anderes umfangreicheres Gedicht dagegen tritt überhaupt ganz aus dem Zusammenhange der höfischen Schule heraus und in einen Gegensatz zu derselben. Es ist ein Contrasto, welcher mit dem Verse Rosa fresca aulentissima c'apari'nver la state beginnt, ein Gespräch zwischen einem Manne und einem Mädchen in solcher Weise, daß je eine Strophe abwechselnd dem einen und dem anderen in den Mund gelegt ist. Er bittet sie um Erhörung seiner Wünsche; sie widersteht; er wird immer zudringlicher; sie vertheidigt

---

[1]) „Sehe ich jenen Schatten des frischen Waldes, so erkenne ich wohl, daß sicherlich Freude erlangen wird der, welcher liebend sich vor mir neigt."

[2]) „Aber die Jahreszeit macht mich verliebt und giebt mir den Gedanken ein, nunmehr Gnade zu haben mit einem Jünglinge, der mich anbetet. Und ich weiß, daß er für mich große Pein duldet; eine Regung sagt mir, daß es sich nicht schickt, und eine andere macht mir Muth dazu."

sich, wie sie kann, und wie eine, welche im Grunde doch nachzugeben bereit ist; sie droht in das Kloster zu gehen, weiter gar sich zu tödten; sie droht ihm mit ihren Verwandten, welche kommen werden, ihn zu züchtigen; der Liebhaber weiß recht wohl, mit wem er es zu thun hat, und läßt sich durch ihre Worte nicht abschrecken; endlich erreicht er, was er will, und der Dialog schließt mit einer sehr unverhüllten Zustimmung des Mädchens. Hier ist alles roh und plebejisch, aber unleugbar auch frisch und natürlich; alle Affektation ist verschwunden; der Dialog ist rapid, energisch und ausdrucksvoll, und wenn man von den Produkten der conventionellen Manier kommt, so empfindet man diese rohe Originalität als eine Erquickung, man fühlt die Berührung mit der volksthümlichen Poesie. Auch der Bau der Strophen ist ein solcher, wie er sich in etwas jüngeren volksthümlichen Denkmalen Unteritaliens wiederfindet; sie bestehen aus 5 Versen, drei 14 silbigen Langzeilen mit scharfer Cäsur in der Mitte, welche mit einander reimen, und zwei wiederum unter sich gereimten endecasillabi als Abschluß, also folgendermaßen (str. XIV):

Poi tanto trabagliastiti, faccioti meo pregheri,
Che tu vadi, adomannimi a mia mare e a mon peri;
Se dare mi ti degnano, menami alo mosteri,
E sposami davanti dala jente,
E poi farò le tuo comannamente.[1])

Endlich nimmt diese Poesie einen besonderen Platz ein auch durch die Sprache, welche hier eine weit stärkere mundartliche Färbung zeigt. So hat denn schon Dante in dem Buche de eloquentia vulgari eine Zeile der Rosa fresca als Beispiel für die Redeweise des Volkes in Sicilien angeführt.

Die große vaticanische Liedersammlung, welche allein das Gedicht überliefert hat, und zwar mitten unter den Poesieen der höfischen Schule, giebt keinen Verfassernamen an, und auch Dante that es nicht. Aber ein Gelehrter des 16. Jahrhunderts, Angelo

---

[1]) „Da du dich so viel geplagt hast, so thue ich dir meine Bitte, daß du gehest, und mich von meiner Mutter und meinem Vater verlangest; wenn sie mich dir geben wollen, führe mich zur Kirche und heirathe mich vor den Leuten, und dann werde ich nach deinen Befehlen thun."

Colocci, welcher damals die Handschrift besaß, nannte den Dichter in einem Inhaltsverzeichniß zu jener Cielo und anderswo in seinen Papieren Cielo dal Camo. Woher er diesen Namen, den er selbst noch in Celio verdrehen wollte, geschöpft hat, weiß man nicht und kann ihn daher auch nicht ohne weiteres acceptiren. Das Unglück wollte aber, daß Federigo Ubaldini, der zuerst öffentlich von dem Gedichte gesprochen hat (1640), aus Colocci's schlechter Schrift einen Ciulo statt eines Cielo herauslas. Allacci nannte ihn Cielo, Ciulo und auch Ciullo dal Camo. Daraus machte man zu Anfang des vorigen Jahrhunderts einen Ciullo (d. i. Vincenzo) d'Alcamo, und so hieß der Dichter der Rosa fresca bis auf die neueste Zeit. Die Bewohner der Stadt Alcamo waren stolz auf diesen ihren Poeten; es ward ein Platz nach ihm benannt, ein Denkmal ihm errichtet, alles, weil Ubaldini ein e mit einem v verwechselt hatte. An die erfundene Persönlichkeit begann man einen literarhistorischen Mythus zu heften. Die sicilianischen Gelehrten setzten den Dialog in eine sehr frühe Epoche, in das Ende des 12. Jahrhunderts, noch zur Zeit der Normannenherrschaft, und zwar deshalb, weil das Mädchen, betheuernd, daß alle Schätze der Welt ihren Widerstand nicht brechen würden, den Reichthum erwähnt, welchen der Saladin besitze, und aus einigen anderen Stellen schlossen sie, daß der Verfasser ein großer Feudalherr, Besitzer von Städten und Castellen gewesen sein müsse, und beachteten dabei nicht, wie wenig die Dichtung ihrem Inhalte und Charakter nach für einen solchen Autor passen würde. Von anderen wurden diese Ansichten mit Recht bestritten, und es entspann sich eine lange dauernde Polemik, welche endlich durch die gründliche Untersuchung Alessandro D'Ancona's (1875) ihren Abschluß gefunden zu haben schien. Er kam zu dem Resultate, daß die Rosa fresca nicht vor 1231 verfaßt sein kann; denn die defensa, mit welcher der Liebhaber (str. V), wie er sagt, die Bedrohung durch die Verwandten des Mädchens von sich abwehren will, war eine gesetzliche Bestimmung der erst im genannten Jahre erlassenen Constitutionen von Melfi, und die Münze, in welcher er die Strafsumme der defensa beziffert, die agostari sind zu derselben Zeit erst geprägt worden. Was dann andrerseits den Saladin betrifft, auf dessen Schätze das

Mädchen anspielt, so braucht nicht der berühmte, 1193 gestorbene Fürst dieses Namens gemeint zu sein, da Saladin ein Titel war, welchen die ganze Dynastie führte, und dann wohl auch die Bezeichnung für einen muselmännischen Herrscher überhaupt. Wenn ferner zweimal von großen Summen Geldes und anderswo von weiten Reisen die Rede ist, welche der Liebhaber gemacht zu haben behauptet, so beweist das nichts für die Macht und den Reichthum des Dichters, der ja nicht einmal mit der redend eingeführten Person identisch zu sein braucht. Es sind das eben prahlerische Fictionen, wie man sie noch heute im Munde des Volkes hören kann, und wie sie sich in populären Liedern wiederfinden. Als ein solches nun sah D'Ancona auch dieses Gedicht an, als den uns vereinzelt erhaltenen Rest einer alten in Sicilien blühenden Volkspoesie.

Diese Auffassung D'Ancona's von dem Charakter des Gedichtes ist dann wieder bestritten worden. Napoleone Caix glaubte, daß wir es hier nicht mit einem wahrhaften Produkte der volksthümlichen Muse, sondern doch wieder mit einem solchen der höfischen Schule zu thun haben, und daß das Gedicht nichts anderes sei als eine Nachahmung der Pastorellen Frankreichs, in denen der gebildete Dichter sich des populären Tones in künstlerischer Absicht bedient. Indessen gelang es Caix nicht, hier die Identität der Situation mit derjenigen in den angeblichen Vorbildern nachzuweisen. In der Pastorelle trifft der Ritter das Landmädchen bei seiner Heerde, läßt sich mit ihr in ein Gespräch ein und sucht sie seinem Begehren willfährig zu machen. In dem italienischen Contrasto haben wir nichts von der üblichen Staffage, und beide Personen sind desselben Standes, beide gehören dem niederen Volke an. Die Aehnlichkeiten im Einzelnen, welche man dann noch angemerkt hat, sind viel zu oberflächlich und unbedeutend, um eine Abhängigkeit von der französischen Gattung darthun zu können. Besser begründet war die Beobachtung von Caix über die Sprache der Rosa fresca, nämlich daß dieselbe stark mit Ausdrücken der höfischen Minnedichtung versetzt ist, welche ihr aber mehr äußerlich aufgeheftet sind und mit dem in natürlicher Rohheit verbliebenen Reste seltsam contrastiren. Wir haben jedoch daraus nicht sowohl dieses zu

schließen, daß der Verfasser ein Hofdichter gewesen sei, welcher die Weise des Volkes und selbst dessen Dialekt nachgeahmt hätte, als vielmehr umgekehrt, daß es ein Volksdichter, ein Bänkelsänger gewesen, der bis zu einem gewissen Grade von der Nachahmung der Kunstpoesie angesteckt war, wie solches zu allen Zeiten stattfand. Wir werden also in dem Contrasto freilich nicht eine echte Volkspoesie zu erkennen haben, wohl aber ein Erzeugniß der populären Bänkelsängerdichtung, wie so viele alte mundartliche Denkmale Oberitaliens, welche uns später beschäftigen werden.

III.

Fortsetzung der lyrischen Dichtung in Mittelitalien.

In Sicilien wird der ritterliche Liebesgesang das Ende der Hohenstaufenherrschaft (1266) nicht lange überdauert haben. Allein schon seit einiger Zeit hatte an anderen Orten die Pflege der Lyrik in der Vulgärsprache begonnen, und hauptsächlich war Toscana diese neue Stätte, an der sie nun fortlebte. Hier verfaßte bereits im Jahre 1260 Guittone von Arezzo sein Lied auf die Schlacht von Monteaperti, und seine Liebesdichtung geht ohne Zweifel höher hinauf. Im Uebrigen fehlt es auch hier an sicheren Daten; die meisten toskanischen Dichter der nämlichen Richtung scheinen jünger zu sein als Guittone; er gilt als das Haupt einer Schule, und man blickt zu ihm als einem Meister empor. Alle bedeutenden Communen Toscana's nehmen an der literarischen Regsamkeit Theil. In Arezzo dichten, in der provenzalisirenden, höfischen Manier, außer Guittone Meister Bandino und Giovanni dell'Orto, aus Siena ist Messer Folcacchiero und ein Meo oder Mino Macconi, aus Lucca Buonagiunta Urbiciani und Dotto Reali, aus Pistoja Meo Abbracciavacca; Florenz ist vertreten durch Dante da Majano, welcher so genannt ist nach seinem Geburtsorte, einem Flecken am Hügel von Fiesole. Besonders zahlreich ist die Reihe pisanischer Dichter: Jacopo Mostacci, Gallo Pisano, Pucciandone

Martelli, Betto Mettefuoco, Pannuccio dal Bagno, Bacciarone di Messer Baccone, Lotto di Ser Dato.

Erst von Toscana aus dürfte die poetische Tradition nach dem benachbarten Bologna gelangt sein, wo der alten conventionellen Richtung besonders Paolo da Castello oder, wie er ebenfalls genannt wird, Paolo Zoppo angehört, und im Anfange auch jener Guido Guinicelli, von dem dann die erste bedeutende Reform der Dichtung ausging. Endlich finden wir unter den alten Lyrikern noch zwei aus der Romagna, nach Dante die einzigen, welche in dieser Gegend Italiens sich der Kunstdichtung widmeten, und in der That die einzigen, deren Namen wir in den Liedersammlungen begegnen. Es sind Tommaso von Faenza und Ugolino Buzzuola, gleichfalls aus Faenza. Der letztere gehörte, wie wir von dem Chronisten Salimbene erfahren, zu der in Faenza herrschenden guelfischen Familie der Alberghetti, welche sich auch Manfredi nannten, und war der Vater jenes berüchtigten Frate Alberigo, des hinterlistigen Mörders seiner Verwandten, dessen schmähliches Andenken Dante in der Comödie (Inf. 33,118) verewigt hat.

Bei den genannten Dichtern also haben wir eine direkte Fortsetzung der Dichtweise, welche im Süden Italiens begonnen hatte; der Zusammenhang ist ein unmittelbarer, und man ist wohl berechtigt anzunehmen, daß manche der ältesten Toskaner an Friedrichs II. Hofe selbst, an welchem sich die Trefflichsten aus allen Theilen des Landes zusammenfanden, inmitten der Apulier und Sicilianer gedichtet und etwa von dorther eben die poetische Manier in die Heimath zurückgebracht haben. Vielleicht war es so mit Jacopo Mostacci aus Pisa und Paganino aus Sarzana, deren Lieder die vaticanische Sammlung ganz nahe am Anfang zwischen solchen von südlichen Dichtern giebt. Der hervorstechende und unterscheidende Charakter der Schule, die servile Nachahmung provenzalischer Muster, bleibt bei den angeführten Lyrikern Mittelitaliens bestehen, und daher wiederholen sich auch dieselben Ideen und Ausdrucksweisen, dieselben conventionellen Bilder. Auch die Sprache, wennschon die munizipalen Eigenthümlichkeiten auf sie Einfluß gewinnen, zeigt in zahlreichen Formen die vom Süden ausgegangene Tradition. Wo die Handschriften, wie das mehrfach

vorkommt, in der Angabe des Verfassers für dasselbe Gedicht zwischen einem Dichter des Südens und einem Toskaner oder Bolognesen schwanken, sind wir nicht im Stande zu entscheiden, welchem von beiden es zugehört; so sehr war die Dichtweise bei ihnen die gleiche. Das Bewußtsein dieses engen Zusammenhanges mit der südlichen Schule manifestirte sich darin, daß man, wie Dante uns bezeugt, die ganze älteste italienische Poesie, d. h. die der ganzen Epoche, welche seiner eigenen Zeit voraufging, sicilianisch nannte, und Dante selbst glaubte, dieser Name müsse für die Zukunft beibehalten werden. In Wahrheit ist er ein durchaus angemessener, und man gebraucht auch heute wieder die Bezeichnung der sicilianischen Schule nicht bloß für die Dichter an Friedrichs II. Hofe, sondern für jene ganze Richtung in der italienischen Lyrik des 13. Jahrhunderts, welche vom provenzalischen Einflusse beherrscht wird.

Dieser provenzalische Einfluß hat sich sogar in Toscana direkt erneuert und verstärkt. Guittone von Arezzo zeigt in Styl und Sprache deutlicher als irgend einer das eifrige Studium der Troubadours; er citirt sie mehrfach in seinen Briefen, übersetzt auch einmal eine Stelle von Peire Vidal mit großer Correktheit. Von Messer Migliore degli Abati, einem florentinischen Dichter, berichten die Cento Novelle, er habe vortrefflich provenzalisch gesprochen. Guittone, um den Tod des Dichters Giacomo da Leona klagend, rühmt von ihm, daß er besser französisch und provenzalisch geredet und gedichtet habe als aretinisch. Von Paolo Lanfranchi aus Pistoja haben wir ein Sonett in provenzalischer Sprache und zwei solche von Dante da Majano. Ja, eine der beiden alten provenzalischen Grammatiken, der Donatz Proensals, ist um diese Zeit in Italien und speziell zum Gebrauche für Italiener verfaßt worden, gewidmet einem Conradus de Sterleto, demselben, an welchen Guittone seine 25. Canzone richtete, und einem Jacobus de Mora, welcher 1264 unter den Anzianen von Pisa saß. Auch die andere alte provenzalische Grammatik, die Razos del Trobar von Raimon Vidal blieben nicht unbekannt; der Dichter Girolamo Terramagnino aus Pisa brachte sie in schlechte provenzalische Verse.

Bei den toskanischen Dichtern dieser Schule sind direkte Ent-

lehnungen von den Troubadours häufiger. So hat sich Jacopo Mostacci, indem er ein Lied von Jordan de l'Isla: Longa sazon ai estat vas amor nachahmte in der Canzone: Umile core e fino e amoroso, so genau an sein Original gehalten, wie es im Süden wohl niemals geschah. Ferner wurde eine der provenzalischen Dichtungsgattungen, und eine besonders charakteristische, erst jetzt in Italien angebaut. Die Sicilianer kannten wohl die Contrasti, die Gespräche zwischen Madonna und dem Liebhaber, aber noch nicht jene andere Art der Tenzone, welche Unterhaltungen und Diskussionen verschiedener Dichter unter einander wiedergiebt. Provenzalisch ward diese ebenfalls in Canzonenform gebunden; aber in späterer Zeit war es auch Sitte, daß der eine Dichter eine einzelne Strophe sendete, auf welche der andere dann mit denselben Reimen antwortete. Nichts anderes als eine Einzelstrophe war ja aber ursprünglich das Sonett, und so ist es natürlich, daß jene correspondirenden Tenzonenstrophen in Italien durch die Sonette mit Antwort wiedergegeben wurden, welche in der vaticanischen Liedersammlung auch wirklich Tenzonen genannt sind. Oefters ging Frage und Antwort mehrmals hin und her, wo man dann eine Kette erhält, die wieder der gewöhnlichen ausgedehnten provenzalischen Tenzone entspricht, nnd ebenfalls wie in der provenzalischen Tenzone nahmen auch mehr als zwei Dichter an der Unterhaltung Theil, indem der erste Fragende sein Sonett zugleich an verschiedene sendete. Den Gegenstand dieser Diskussionen bildeten bisweilen persönliche Spöttereien, häufiger jedoch allgemeine Fragen verschiedener Art. Mehrfach handelt es sich, wie in den meisten solchen Gedichten der Troubadours, um gewisse subtile Entscheidungen über die Angelegenheiten der Minne. So fragt ein Bartolommeo Notajo einen Bonodico von Lucca, welchen von zwei Rittern eine Dame bevorzugen müsse, den, welcher kühn seine Empfindung kund thue, oder den, welcher fürchte und schweige; Buonagiunta Urbiciani fragt einen Unbekannten, welches das erste Leid sei, das die Liebe verursache, und Dante da Majano will von Tommaso da Faenza erfahren, welchen er für den größten Schmerz der Liebe halte. Indessen noch andere Probleme und noch weniger poetische tauchen in diesen Gesprächen auf; man bittet um die Lösung von Zweifeln

über naturwissenschaftliche Dinge; die Florentiner tenzoniren, wie wir sehen werden, auch über politische Gegenstände; Dino Compagni legt dem Advokaten Lapo Saltarelli in einem Sonette einen verwickelten juristischen Fall vor, und Guittone und seine Nachahmer beschäftigen sich mit moralischen und theologischen Abstrusitäten. Auch die Abart der Tenzone, welche man joc partit oder partimen nannte, und in welcher jeder der beiden Dichter eine von zwei möglichen Beantwortungen vertheidigte, ahmten die Toskaner, wennschon seltener, nach; Federigo dell'Ambra hatte einen solchen Streit von neun Sonetten mit dem Notar Ser Pace über die Frage, ob es räthlicher sei, Glück und Pein der Liebe dahinzunehmen, oder sich ganz derselben zu enthalten, und eine echte provenzalische Partimenfrage ist die Ricco's an Ser Pace, ob es besser sei, ein Mädchen oder eine verheirathete Frau zu lieben. Die Verpflanzung dieser dichterischen Gattung nach Italien war übrigens nicht ohne Wichtigkeit; die Sonettcorrespondenzen, die aus ihr hervorgegangen, blieben eine beliebte Form auch bei den folgenden Generationen und in den folgenden Jahrhunderten, und indem sie sich mit einem neuen Inhalte erfüllten, dienten sie oft zum lebendigen Ausdrucke für die geistige Bewegung der Zeit.

Auch die Affektation und Künstelei der Form ist in Toscana viel bereitwilliger aus der provenzalischen Dichtung aufgenommen und weitergebildet worden, als es bei den Sicilianern der Fall gewesen. Sehr beliebt ward die Spielerei mit ähnlich klingenden Worten, die sogenannten bisticci, wie mit amore und amaro, od. dgl., ferner die beständige Repetition desselben Wortes oder Wortstammes durch einen ganzen Vers oder ein ganzes Gedicht, was die Provenzalen Replication nannten. So sagte z. B. Guittone in seinem 54. Sonette:

Tuttor ch'io dirò gioi, gioiva cosa,
Intenderete che di voi favello,
Che gioia sete di beltà gioiosa
E gioia di piacer gioivo e bello . . .[1])

[1]) „So oft ich „Freude" sagen werde, freudiges Wesen, werdet ihr verstehen, daß ich von euch rede, die ihr eine Freude von freudiger Schönheit seid, und Freude von freudigem und schönem Gefallen."

Und die Italiener fügten eine andere Art der Spielerei hinzu, nämlich die Häufung der Binnenreime, welche bei den Provenzalen selber nie eine so ausgedehnte Verwendung fanden. Man begnügte sich nicht damit, nur einmal den Schluß jedes Verses innerhalb des folgenden anklingen zu lassen, sondern wiederholte den Reim mehrfach im Verse selber, wie z. B. bei dem Pisaner Puccianbone Martelli:

Similemente — gente — criatura,
La portatura — pura — ed avvenente
Faite plagente — mente — per natura,
Sì che'n altura — cura — vo'la gente.

Ein Produkt der Affektation war die dunkele oder schwere Dichtweise der Troubadours, hervorgegangen aus dem Streben nach etwas Neuem und Außerordentlichem, nach dem Bedeutenden, welches sich auch schon äußerlich in der schwer verständlichen Ausdrucksweise darstellen sollte, und welches oft genug dann in dem Gegenstande gar nicht vorhanden war. Eine raffinirte Kunst verwechselte hier, wie es öfters geschah, die Lust an der überwundenen Schwierigkeit des Enträthselns mit dem Gefallen an der Tiefe des Gedankens selbst. Der Hauptvertreter dieser Richtung in späterer Zeit und der, welcher sie am meisten übertrieb, Arnaut Daniel, war in Italien hochangesehen, wie die Lobpreisung desselben bei Dante im Purgatorium und im Buche de eloq. vulg. beweist, und so fand auch die dunkle Poesie ihre Nachahmer. Aber wiederum wird nur ein derartiges Lied (Del meo voler dir l'ombra) einem südlichen Dichter, dem Sicilianer Inghilfredi beigelegt. Die anderen sind von Toskanern. Mit dieser Dunkelheit der Rede pflegen sich alle möglichen Künsteleien der Form zu paaren, die Alliteration, die Replication, die Binnenreime, besonders aber die gesuchten und schwierigen Reime, rims cars, wie die Provenzalen sagten. Die italienischen Gedichte der dunkelen Weise haben fast sämmtlich als Charakteristicum die Reime von Homonymen, provenzalisch rims equivocs, oder an Stelle dessen noch öfter die Wiederholung des nämlichen Wortes im Reime; es war dieses eben der Versuch, die theueren Reime der Troubadours nachzuahmen. Daher wurden solche Gedichte als canzoni equivoche bezeichnet. Dieser Art sind

unter anderen zwei Poesieen Pannuccio's dal Bagno: Poichè mia voglia varca und Di dir già più non celo, eine anonyme: Amor tegnomi matto, welche mit Unrecht Meo Abbracciavacca beigelegt worden ist, und Guittone's 35. Canzone. Er und seine Schule standen ganz besonders in dem Rufe der Dunkelheit, und, wo dieselbe in der Absicht des Dichters lag, ist es uns heut' oft ganz und gar unmöglich, in den versteckten Sinn einzudringen; freilich, wo dieser sich uns hin und wieder enthüllt, ist er so ärmlich, daß man die Vergeblichkeit jener Bemühungen kaum sehr bedauern kann.

In diesen eitelen und geistlosen Spielereien, in den Uebertreibungen der Manier wird der immer größere Verfall der provenzalisirenden Dichtweise in Toscana sichtbar. Zugleich erhält dieselbe ein gewisses spießbürgerliches Ansehen, welches mit dem ursprünglich in ihr enthaltenen Geiste contrastirt. Die Liebesdichtung ist eben hier nur noch eine äußerliche, rhetorische Uebung in der hergebrachten Weise; daher eben die vermehrte Künstelei, da sich, bei der inneren Leere, alle Bemühung auf die Form wendet. Man dichtete, ohne zu empfinden; wie sollte man sich gewaltsam die ritterliche Liebe einflößen, die man in Wahrheit nicht mehr kannte? Diese Art der Poesie hatte vollends jeden Boden in den wirklichen Verhältnissen verloren. An Kaiser Friedrichs Hofe war doch noch am meisten von feudalem ritterlichen Geiste vorhanden gewesen; neben den Richtern und Doctoren sangen da doch auch Hofmänner und Fürsten. In Toscana trifft diese Dichtweise auf das Leben der Communen, das gerade Gegentheil des Ritterthums, welches jene geschaffen hatte, und die Poesie mußte sich diesen neuen Sitten und diesem neuen Geiste anpassen, ehe eine lebendige Fortentwickelung stattfinden konnte.

In Oberitalien hatte die freie Verfassung der Städte keinen langen Bestand gehabt, und bereits im 13. Jahrhundert bemächtigten sich Dynastenfamilien der Herrschaft. Toscana dagegen, wo die Entwickelung der Unabhängigkeit eine langsamere gewesen war, behielt seine freien Communen mit ihrem stürmischen politischen Treiben. Die Städte bekämpfen die noch vorhandenen Reste des Feudalsystems, sie brechen die Burgen des Landadels, zwingen viele der großen Geschlechter sich zu unterwerfen und innerhalb der

Mauern Wohnung zu nehmen. Die Communen befehden sich unter einander, streben sich gegenseitig zu unterdrücken, jede die eigene Macht zu vermehren. Florenz, anfangs an Bedeutung hinter den anderen großen Municipien zurückstehend, wächst rasch empor, überflügelt sie alle und wird der Mittelpunkt von Toscana. Der Bürgerstand bekommt mehr und mehr die Regierung in seine Gewalt; die Adelsfamilien zerreißen mit ihren Partheiungen die Städte und reiben gegenseitig ihre eigenen Kräfte auf. Die Namen der Guelfen und Ghibellinen, welche, man weiß nicht recht wie, zuerst in Florenz aufkamen und sich von da über ganz Italien verbreiteten, dienen nur als Aushängeschild und Vereinigungsmittel, und hinter der Partheinahme für Papst und Kaiser verstecken sich als der wahre Zündstoff die persönlichen Interessen, Eifersucht um den Besitz der öffentlichen Gewalt und private Feindschaft der Geschlechter. Und wie die Kämpfe der Städte unter einander, so werden die der Partheien in den Städten mit Erbitterung und erbarmungsloser Grausamkeit geführt; da giebt es nicht Ruhe noch Bestand; der Sieg wechselt beständig und hat die Verbannung der Gegner, Brand und Plünderung, die Zerrüttung der Familien im Gefolge. Es waren wilde, anarchische Zustände; aber dabei fehlte es nicht an einem starken, wenn auch beschränkten Patriotismus, an einer warmen Liebe zur Commune, so daß die Städte trotz der tausend Uebel und Gefahren, die sie bedrängten, blühten und wuchsen, an Volk und an Reichthum. Und gerade jene Gährung der Leidenschaften, wie sie das öffentliche Leben erfüllte, war der fruchtbare Boden künftiger Poesie.

Die Troubadours, welche lebhaften Antheil an den Welthändeln nahmen, besaßen neben ihrer Liebespoesie politische und satirische Lieder, die Serventesen, und diese waren, wenigstens in der Zeit der Decadenz, der interessantere Theil ihrer Literatur. Die provenzalisch dichtenden Italiener des Nordens nahmen auch diese Gattung mit Erfolg auf; die Sicilianer dagegen hielten sich von ihr fern, und, soviel man aus den erhaltenen Gedichten schließen kann, haben sie, zum Schaden ihrer Kunst, nur von Liebe gesungen. Die einzigen Ausnahmen bilden zwei dürre Moralisationen unter dem Namen des Inghilfredi Siciliano und die beiden moralisirenden Sonette

von König Enzo und Mazzeo Ricco. In diesem Punkte nun zeigt sich eine wichtige Abweichung der toskanischen Dichter von denen des Südens. Die ersteren haben von vornherein den poetischen Stoff nicht so sehr eingeschränkt, und es findet sich bei ihnen weit mehr, was dem Charakter des provenzalischen Serventes entspricht. Guittone's bestes Gedicht ist ein echtes politisches Rügelied, geschrieben im Jahre 1260, als die Florentiner in der blutigen Schlacht bei Monteaperti von den Senesen und den Reitern König Manfred's gänzlich auf's Haupt geschlagen waren, und in Folge dessen die zwei Jahre vorher vertriebenen Ghibellinen nach Florenz zurückkehrten, während die Guelfen weichen mußten. Der Dichter steht auf Seiten der Besiegten, er beklagt die Stadt, welche von der Höhe ihrer Macht gestürzt worden durch die Frevelthat ihrer eigenen Söhne, und verhöhnt diese, die Ghibellinen, welche sich, um die Herrschaft zu erlangen, den deutschen Schwertern und den Feinden ihrer Commune unterthan gemacht haben. In der schwerfälligen und prosaischen Form drückt sich doch eine energische, aufrichtige Gesinnung aus, besonders in dem Schlusse mit seiner herben Ironie:

Baron Lombardi e Romani e Pugliesi
E Toschi e Romagnuoli e Marchigiani,
Fiorenza, fior che sempre rinovella,
A sua corte v' appella;
Chè fare vuol di sè Re dei Toscani,
Da poi che li Alamani
Have conquisi per forza e i Senesi. [1])

Der Sieg Karls von Anjou im Jahre 1266 entschied überall in Italien das Uebergewicht der päpstlichen Parthei; aus Florenz wurden die Ghibellinen wieder vertrieben, und für immer, die Stadt blieb die am eifrigsten guelfische Commune Toscana's. Eine große Aufregung mußten so der Versuch des jungen Conradin zur Wiedereroberung seines Erbes und die damit zusammenhängenden Ereignisse des Jahres 1268 hervorrufen. Mit ihnen beschäftigt sich eine Reihe tenzonirender Sonette von florentinischen Dichtern,

[1]) „Lombardische, römische, apulische, toskanische und romagnolische Barone, und ihr aus der Marca, Florenz, die Blume, die sich stets erneuert, ruft euch an seinen Hof; denn es will sich zum Könige der Toskaner machen, da es die Deutschen und die Senesen machtvoll besiegt hat."

welche je nach ihrer Parthei den Kämpfern ein verschiedenes Prognosticon stellen. Monte Andrea spottet der eitelen Hoffnung der Ghibellinen, er vertraut auf Karls Kraft, da er Beschützer des Rechtes sei, und Papst und Kirche auf seiner Seite stünden; er erinnert an Clemens' IV. Ausspruch über Conradin, daß er von schlechten Rathgebern wie ein Lamm zur Schlachtbank geführt werde. Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani vertheidigt die Sache der Ghibellinen; er prophezeit, daß das Glück sich wenden und man schon sehen werde, wie das Lamm beißen könne. Orlanduccio Orafo erwartet, es werde einen heißen Streit mit zweifelhaftem Ausgange geben, da beide Theile sehr stark seien. Palamidesse Belindore meint, der junge Conradin solle lieber seinen Psalter lesen; wenn er Verstand habe, werde er sich nicht mit dem Kämpen St. Peters einlassen; Beroardo Notajo zweifelt an Karls Muth und Tüchtigkeit, und Ser Cione Notajo glaubt gar, er werde vor Ankunft der Deutschen das Weite suchen. Anderswo wird über die Aussichten der Prätendenten auf die deutsche Kaiserkrone gestritten, des Königs Alfons von Castilien und Richards von Cornwall, oder über die Friedrichs von Meißen (Federigo di Stuffo) auf den sicilischen Thron. So erfahren wir hier die verschiedenen Ansichten der florentinischen Bürger, Notare und Handwerker über die Dinge der großen Welt draußen, welche sie mit regem Interesse verfolgen, und es ist nur zu bedauern, daß diese politische Conversation noch nicht vollständig und in ihrer richtigen Reihenfolge bekannt gemacht ist.

Auf Conradins Zug bezieht sich auch eine Canzone, welche die vaticanische Liedersammlung dem Don Arrigo beilegt, d. i. dem Infanten Don Enrique, Bruder Alfons' des Weisen von Castilien und Vetter Karls von Anjou. Dieser kam 1266 nach Italien, ward zuerst, mit Karl eng verbunden, durch seinen Beistand Senator von Rom, zerfiel aber dann mit ihm und wurde einer der hauptsächlichsten Anhänger Conradins. Wirklich enthält das Gedicht Anspielungen auf persönliche Verhältnisse des Prinzen, so daß es sogar ohne Kenntniß derselben unverständlich bleibt. Indessen wäre es auffallend, daß ein Spanier, der sich erst so kurze Zeit in Italien aufhielt, in der Sprache des Landes gedichtet haben sollte, und

vielleicht verfaßte ein anderer in seinem Namen das Lied. Dasselbe ist offenbar bald nach der Schlacht bei Ponte a Valle (d. 25. Juni 1268) entstanden, welche den Muth der Ghibellinen hoch anschwellen ließ; daher ist es von triumphirender Freude erfüllt und ermuntert Conradin, auf der eröffneten Bahn des Sieges rasch vorwärts zu schreiten, preist den Garten Siciliens glücklich, dem ein solcher Gärtner naht, ihm nach trüber Zeit wieder Heil und Gedeihen zu bringen.

Geringen poetischen Werth, aber doch Interesse durch ihren Gegenstand haben drei politische Gedichte von Pisanern, die Canzone Pannuccio's dal Bagno: La dolorosa noja, die Lotto's di Ser Dato: Della fera infertà e angosciosa, und endlich die Bacciarone's: Se doloroso a voler movo dire. Es sind Klagen über Noth und Drangsal unter der schlechten Signorie, welche sich der Stadt Pisa bemächtigt hat. Alle drei gehen ohne Zweifel auf dasselbe Ereigniß, nämlich auf die Unterdrückung der ghibellinischen Parthei durch den Grafen Ugolino (1285). Bei Pannuccio ist auch von dem Verluste der Kastelle die Rede, den man allgemein dem Grafen zum Vorwurfe machte, und dessen sich später seine Gegner bedienten, um ihm unter Anklage der Verrätherei das bekannte, von Dante geschilderte, furchtbare Ende zu bereiten. Aus Lotto's Canzone sieht man, daß er selbst sich im Kerker befand, und ebenso war es Pannuccio ergangen, der in einem anderen Klagegedichte sich an seinen Vetter um Hilfe wendet. Diese Bürger der toskanischen Communen waren selbst zu tief in die politischen Begebenheiten verwickelt, als daß dieselben in ihren Versen nicht hätten Widerhall finden sollen. Den eigenen Sturz aus einer Machtstellung bei irgend einer Umwälzung des Gemeinwesens beklagte in einer Canzone ein Fredi aus Lucca (Dogliosamente e con gran malananza), indem er in wunderlicher Weise auf sein politisches Unglück die sonst in der Liebesdichtung gebräuchlichen Thierbilder anwendete, und ein Gegner, Arrigo Baldonasco, erwiderte mit großer Bitterkeit auf dieselben Reime, indem er sein Mißgeschick als die gerechte Strafe für die einst geübten Gewaltsamkeiten darstellt, und spottend theilweise seine Thierbilder wiederholt.

Eine solche Art der Dichtung aber, welche sich mit realen

Ereignissen, mit den politischen Händeln anstatt mit den Schmerzen fingirter Liebe beschäftigt, tritt doch auch schon aus dem engen Rahmen der ältesten Lyrik heraus; hier beginnt bereits die Befreiung vom fremden Einfluß, und wir haben einen selbständigen Gehalt für die Poesie, der freilich noch eine ungeschickte und prosaische Gestaltung erhält. Und dasselbe gilt, wenigstens zum Theil, auch von der moralisirenden Dichtung; sie steht doch mit den realen Interessen des Lebens in Verbindung, für welche die typischen Formeln der alten Schule ihre Anwendbarkeit verloren, und trägt den Keim einer neuen Entwickelung in sich, so wenig absolute Bedeutung übrigens diese Produktionen auch besitzen mögen, ja so dürr und unerfreulich uns heute diese platte und weitschweifige Didaktik erscheint. Moralisirende Canzonen und Sonette verfaßten die Toskaner in großer Zahl, Buonagiunta, Monte Andrea, die Pisaner, ganz besonders aber wieder Guittone von Arezzo, der hier wie allenthalben der charakteristische Vertreter der ältesten toskanischen Dichtweise ist und als solcher unsere Aufmerksamkeit noch insbesondere in Anspruch nehmen muß.

Guittone's poetische Thätigkeit zerfällt in zwei scharf geschiedene Perioden. Die erste war die der Liebesdichtung. Ohne Minne, so dachte er damals wie die Troubadours, giebt es keine Vortrefflichkeit, kein Dichten; so bemüht er sich, verliebt zu werden, fleht Amore an, in ihn einzuziehen, bittet den Dichter Bandino um Belehrung, wie er es anfangen solle sich zu verlieben (Son. 52). Aber hiernach trat ein Wendepunkt in seinem Leben ein, „in der Mitte des Weges“ wie bei Dante:

Von meinem Anfang bis zum mittlern Alter
Befand ich mich an einem garst'gen Orte . . .

so heißt es in dem Gedichte über seine Bekehrung an Maria (Canz. III). Er mochte also 35 Jahre alt sein, als er in den seit 1261 bestehenden Orden der Cavalieri di Sta. Maria eintrat, welchen man, da seine Mitglieder es sich oft mit der Erfüllung ihrer Gelübde leicht machten, den der frati gaudenti nannte. Guittone aber that den Schritt aus ernstem religiösen Bedürfniß; er verließ das bequeme Leben, welches er geführt hatte, verließ Weib und Kinder, obschon die Ordensregel dieses nicht unbedingt

gebot. Sein Standpunkt war nun gänzlich geändert; die Liebe, die er gepriesen hatte, schmähte er jetzt auf das Heftigste und pries statt ihrer allein die wahre Liebe zu Gott. Nunmehr leugnet er, daß Minne Trefflichkeit gebe; es sei auch nicht wahr, daß man verliebt sein müsse, um singen zu können; im Gegentheil sei Liebe Krankheit und Thorheit, und das Rechte und Vortreffliche leistet nur der Weise und nicht der Thor. Er verurtheilt sein eigenes früheres Leben, seine eigene Dichtung, mahnt, man solle seine Liebeslieder nicht lesen. An denselben Meister Bandino, den er zuerst um Belehrung in der Kunst der Liebe gebeten hatte, richtet er jetzt ein Sonett in ganz anderem Tone (Nr. 164), wo er sagt, es wäre vernünftig auch von ihm, die Minne zu lassen, sowie er es gethan hat, und in einer Canzone (Nr. XXIV) giebt er an, durch welche Mittel man sich von dieser Krankheit heilen könne, nämlich durch den Gedanken an Gott, durch Fasten, Casteiung und Geißelung des widerspenstigen Fleisches.

Solche Reue und Umkehr war im Mittelalter etwas sehr gewöhnliches; der Ritter, welcher sein Leben im Waffenlärm hingebracht, der Troubadour, welcher die Damen gefeiert hatte, ging in den späteren Jahren in das Kloster und suchte bei Gott Vergebung für seine Sünden. Bei den Provenzalen sind die Bußgedichte zahlreich, und auch von Italienern jener Zeit giebt es deren mehrere. Aber Guittone war hier nur zu sich selber zurückgekehrt; der Mode der Minnepoesie zu folgen, fiel ihm schwer; jetzt giebt er sich ganz seiner Neigung zum trockenen Raisonniren hin; er schreibt nicht mehr Gedichte, sondern Traktate und Predigten in Versen. So ist z. B. die 7. Canzone über das Dasein Gottes und die Unsterblichkeit der Seele eine Zusammenreihung von Syllogismen in der Schulsprache mit Citirung von Tullius, Aristoteles, Boëtius und Seneca. Er besitzt nicht jene Gluth der Empfindung, nicht jene Einfalt, welche die volksthümliche religiöse Poesie uns anziehend macht. Er ist ein kalter und subtiler Verstand; wir achten die Gesinnung des Menschen; aber es fehlt der Dichter. Seine Gedanken bringt er zum Vorschein, wie der Zufall sie ihm in den Mund legt; ihm war es darum zu thun, zu belehren und zu predigen, nicht zu dichten; in seinen Briefen hat er mehrfach seine

Verse als belehrende Sentenzen angeführt. Hin und wieder trifft er einen kraftvollen Ausdruck, ein wirksames Bild, wie es dem geschieht, der in sich eine aufrichtige und energische Ueberzeugung trägt; aber das sind seltene glückliche Griffe; im Allgemeinen herrscht in diesen Moralisationen eine prosaische Oede, und wiederum treffen wir auch auf die größten Geschmacklosigkeiten.

Und dabei hat Guittone auch hier die von den Provenzalen entlehnten poetischen Mittel nicht aufgegeben; er wendet die alten künstlichen Formen an, überlädt ein religiöses Sonett mit Binnenreimen (Nr. 1), verwendet die Replication desselben Wortes in einer Ermahnung an jemanden, wie es scheint, beim Eintritt in das Kloster (Nr. 20). Aber der veränderte Gegenstand giebt der Form bisweilen einen ganz verschiedenen Charakter; so wenn er einmal die provenzalische Gattung des plazer nachgeahmt hat (Canz. X). Es war das bei den Troubadours ein Gedicht, in welchem der Verfasser die ihm wohlgefälligen Dinge aufzählte und damit seine lebensfrohen Neigungen kundgab, Bertran de Born seine wilde Lust am Kampfe, der Mönch von Montaudon seine Freude an Blumen und Quell, an Vogelgesang und schönen Mädchen. Ganz anders denkt der frate gaudente von Arezzo; was ihm gefällt, das ist eine treue, liebende Gattin, eine, welche Schönheit und Jugend der Keuschheit unterthänig macht, eine Wittwe, die wohl für die Familie sorgt, ein Prälat, der seine heiligen Pflichten erfüllt, ein Mönch, der, nachdem er die Welt verlassen hat, sich nicht in der Welt umtreibt, welches letztere gerade der Mönch von Montaudon am meisten zu thun liebte. So ist also aus jener Liedergattung voll Munterkeit und kecker Laune bei Guittone ein ernstes Lehrgedicht geworden.

Neben dem provenzalischen bemerken wir jedoch bei Guittone, und besonders in der Epoche der moralischen Dichtung, einen anderen Einfluß, nämlich den des Lateinischen. Guittone war mit den Autoren des Alterthums, die man damals im allgemeinen las, bekannt und hat sie auch citirt; es war natürlich, daß dieses Studium auch allgemach auf die Produktionen der Italiener in der Vulgärsprache eine Einwirkung gewann. Aber hier macht sich der Classicismus eigentlich nur erst in der Ausdrucksweise geltend, und

zwar zum großen Schaden derselben. Guittone gebraucht viele Latinismen; er ahmt auch die lateinische Wortstellung nach und erhält damit gewundene und verschränkte Construktionen, welche nicht selten eben der Grund für die Dunkelheit seiner Verse geworden sind.

Diejenige Seite seiner dichterischen Thätigkeit, von welcher sich Guittone's Individualität am vortheilhaftesten zeigt, ist bereits berührt worden. Es sind manche seiner politischen Gedichte. Das Rügelied an die Florentiner, nach der Schlacht von Monteaperti, ist wohl das Beste, was er geschrieben hat, und ein historisches Monument von Bedeutung. Diesem nahe steht die Invektive und Ermahnung an seine Mitbürger, die Aretiner (Canz. IX); es sind ernste kraftvolle Worte, der Ausdruck eines männlichen Charakters; hier ist schon etwas von dem Geiste der gewaltigen Dante'schen Invektiven, nur daß wieder die abstrakte Breite den Eindruck beeinträchtigt.

Mehrere von Guittone's Poesien sind Sendschreiben an einzelne Personen; außerdem aber haben wir von ihm eine Anzahl von Briefen in Prosa, Ermahnungen, Predigten an Ordensbrüder, an Freunde oder politische Persönlichkeiten, voll von einem starken Eifer für das Rechte und Gute, wie die moralischen Gedichte und wie diese weitschweifig und oft geschmacklos. Am interessantesten ist der 14. Brief, welcher sich an die Florentiner richtet und sehr genau, theilweise wörtlich zu der auf die Schlacht von Monteaperti bezüglichen Canzone stimmt, also wohl um dieselbe Zeit entstanden sein wird. Ist dieses der Fall, so erhält der Verfasser eine besondere Bedeutung als einer der ältesten Prosaiker; denn, wie wir sehen werden, giebt es nur ganz spärliche Proben italienischer Prosa, welche höher als 1260 hinaufreichen, und auch diese haben keinen literarischen Charakter. Freilich aber war bei Guittone der Abstand der Prosa von seiner Dichtung ein geringer; seine Sprache und sein Styl bleiben dieselben wie in den gereimten Briefen; wir finden da die nämliche Dunkelheit, Schwerfälligkeit und Affektation wieder, die mühseligen Verschlingungen der Satzglieder, die Liebe zur Replication, die Latinismen und Provenzalismen. Der Graf Galvani meinte daher, daß diese Redeweise gar keine echte

Prosa sei, und in einer seiner Lezioni accademiche suchte er zu zeigen, daß auch die nicht gereimten Briefe in Versen von wechselnder Länge abgefaßt seien, oder anders gesagt, in einer Art rhythmischer Prosa, in welche sich der Vers einmengt. Mag sich dies verhalten, wie es wolle, es ist natürlich, daß der erste Versuch in der ungebundenen Rede sich dem Gebrauche der Poesie nahe anschließen mußte. Die literarische Prosa, verschieden von der der volksthümlichen Denkmäler, stammt von der Dichtersprache ab, wie es Dante in dem Buche de eloquentia vulgari (II, 1) mit einem jener bei ihm häufigen, das Wesen der Dinge scharf und treffend bezeichnenden Urtheile ausgesprochen hat.

Guittone von Arezzo starb 1294, nachdem er ein Jahr vorher einen Theil seines Vermögens zur Gründung des Klosters degli Angeli in Florenz geschenkt hatte. Er hat einen bedeutenden Einfluß auf die gleichzeitige Literatur geübt. Wie hoch er geachtet wurde, beweisen die zahlreichen Sonette, welche man an ihn richtete. Er galt eine Zeit lang in Toscana als Meister der Kunst, und die Nachahmung seiner Manier ist in manchen Gedichten Meo Abbracciavacca's, Dotto Reali's, Monte Andrea's und anderer unverkennbar. In nahem Zusammenhange mit seiner Schule scheinen sich auch die drei Pisaner Pannuccio, Bacciarone und Lotto zu befinden. Alle drei haben als gemeinsame Eigenthümlichkeit eine so gewundene Ausdrucksweise, so unnatürliche, dem Sprachgeiste widersprechende Transpositionen der Worte, daß sie dem Verständnisse große Schwierigkeiten darbieten, auch da, wo sie nicht absichtlich die dunkele Manier verwendeten. Auch hier haben wir nichts anderes als das Streben, den Styl der lateinischen Dichter nachzubilden, wie wir solches bereits bei Guittone kennen lernten, nur daß die Pisaner diesen verkehrten Classicismus der äußeren Form noch mehr übertrieben.

Bei den südlichen Dichtern schon haben wir ein Eindringen der volksthümlichen Empfindung in die Manier der Schule beobachtet und daraus einige Blüthen echter Poesie entspringen sehen. In Toscana mit seinem frischen und kräftigen Volksleben konnte es nicht fehlen, daß diese Erscheinung sich wiederholte und in noch weiterem Umfange. Dieser populäre Einfluß zeigt sich bei ver-

schiedenen Dichtern in verschieden hohem Grade. Manche, z. B. Monte Andrea und Guido Orlandi, erscheinen auch bald als servile Nachahmer der Sicilianer und Provenzalen, und bald schlagen sie einen anderen freieren Ton an, indem sie zu sich selbst und der realen Sphäre zurückkehren, welche sie umgiebt. Und zwar bemerken wir hier, wie sich das bei Guido Guinicelli und Onesto von Bologna wiederholt, daß eine solche Erneuerung des poetischen Gehaltes häufiger in dem Sonette und in der Ballade, als in der Canzone, zu Tage tritt. Die Canzone war die hohe, solenne Form der Lyrik, welche demgemäß immer am längsten im traditionellen Style verharrte, während Sonett und Ballade, die man als tiefer stehende Formen betrachtete, sich oft freier bewegen und einen moderneren Charakter annehmen.

Das Sonett, welches im Süden nur selten begegnete, ward in Toscana sehr beliebt und erfuhr vielfache Umgestaltungen. Man schaltete zwischen die 14 Endecasillabi Settenarien ein und erhielt das sogenannte sonetto doppio und das sonetto rinterzato, Formen, welche auch Guittone gern verwendete. Man mischte die 14 Zeilen selbst aus Undenarien und Settenarien oder bildete auch das ganze Sonett aus Settenarien. Ferner gab Guittone den Quadernarien bisweilen 10 Verse statt der 8, und dasselbe findet man bei Monte Andrea, welcher auch wirkliche doppelte Sonette von 28 Zeilen schrieb (4 Quadernarien und 4 Terzetten). Weit üblicher als jener Zusatz nach den Quadernarien war ein solcher nach den Terzetten am Ende des Gedichtes, die sogenannte coda, bestehend aus 2, auch 3 Endecasillabi, oder aus einem Settenar, der mit der vorhergehenden Zeile reimte, und 2 unter sich gereimten Endecasillabi. Man erkennt also hier das Streben, eine größere Mannichfaltigkeit in die Form zu bringen, welche aber allerdings dadurch nur noch künstlicher und schwieriger zu handhaben wurde. Alle diese verschiedenen Abarten des Sonettes hatten deshalb kein langes Leben und gingen schon im 14. Jahrhundert wieder zu Grunde, mit Ausnahme des sonetto colla coda, welches die beliebteste Form der scherzhaften Poesie ward und blieb.

Eine wahrhaft volksthümliche metrische Gattung war die Ballade, das Tanzlied; auch in der Provence und Frankreich hatte

es einen durchaus populären Charakter. Die Sicilianer scheinen es nicht gekannt zu haben; ein derartiges Gedicht mit südlicher Sprachfärbung findet sich allerdings in der vaticanischen Liedersammlung: Et donali conforto, se te chiace. Jedenfalls erhält auch die Ballade erst in Mittelitalien ihre große Bedeutung. Der Bau des Gedichtes entspricht seiner Bestimmung gesungen zu werden und zur Begleitung des Tanzes zu dienen; zu Anfang steht der Refrain, die ripresa, so genannt, weil sie vom Chore nach jeder Strophe wieder aufgenommen wurde, während die letztere selbst von der Einzelstimme vorgetragen ward. Die Strophe ist wiederum dreitheilig, bestehend aus zwei gleich gebauten Absätzen, welche die alten Metriker als Mutationen oder Füße (pedes) bezeichneten, und einem dritten, der volta, welche genau mit der ripresa congruirt. Am Ende des ganzen Liedes setzten dann die älteren Dichter oft eine neue ripresa zu, welche hier statt des alten Refrains gesungen ward, eine Gewohnheit, der man auch schon bei den Provenzalen begegnet.

Ein frischerer und natürlicherer Ton der Dichtung wird besonders bemerkbar in einer Anzahl von Liebesdialogen, welche eine muntere Bewegung in Rede und Gegenrede und dabei eine spöttische Färbung zeigen. Derartig ist eine Kette von 5 Sonetten des Florentiners Chiaro Davanzati. Die Dame fertigt hier ihren Anbeter mit guten Lehren ab, will auch von seinen Betheuerungen ehrenhafter Gesinnung nichts wissen; vielmehr zeigt sie viel Eifer für die gute Sitte und für die Treue gegen den Gatten, welcher sonst in der Dichtung nur als der böse Eifersüchtige, der Störer der Liebenden erschienen war. Dieselbe Zurückweisung erfährt der Liebhaber in der freilich weit mehr in der alten Manier befangenen Balladentenzone Guido Orlandi's: Partire, amor, non oso. Ein Gespräch, welches unter dem Namen eines Ciacco dell' Anguillaia aus Florenz überliefert ist, hat in seinem Gange Aehnlichkeit mit der Rosa fresca aulentissima; aber der Gegenstand ist nicht mit jener plebejischen Rohheit, sondern fein und anmuthig dargestellt; dabei ist die höfische Phraseologie nicht ganz verschwunden. Der Liebhaber fleht um Erbarmen, nennt das Mädchen einen zierlichen Edelstein, eine gemma leziosa, preist ihre Vollkommenheit und

betheuert, ihr Diener zu sein. Aber sie antwortet mit einer schelmischen Weigerung; sie will nicht der wunderkräftige Edelstein sein, von dem er sich Hilfe versprach:

Assai son gemme in terra
Ed in fiume ed in mare,
C' hanno virtude in guerra
E fanno altru' allegrare.
Amico, io non son dessa
Di quelle tre nessuna;
Altrove va per essa
E cerca altra persona.

Und er von neuem:

Madonna, troppo è grave
La vostra risponsione,
Chè io non aggio nave
Nè non son marangone,
Ch' io sappia andar cercando
Colà ove mi dite.
Per voi perisco amando,
Se non mi sovvenite.

Aber die gemma leziosa tröstet ihn spottend, indem sie ihm verspricht, wenn er sterbe, für ihn Messen beten zu lassen:

Se perir tu dovessi
Per questo cercamento,
Non crederia che avessi
In te innamoramento,
Ma s' tu credi morire
Innanzi ch' esca l'anno,
Per te fo messe dire,
Come altre donne fanno. [1])

---

[1]) „Viele Edelsteine sind auf dem Lande und im Flusse und im Meere, welche Kraft haben im Kriege und dem Menschen Freude bringen. Ich, Freund, bin keiner von jenen dreien; geh' anderswo hin nach ihnen und suche ein ander Mädchen.

„Madonna, gar zu hart ist eure Antwort; denn ich habe kein Schiff und bin kein Taucher, daß ich da suchen könnte, wo ihr saget. Um euretwillen sterbe ich liebend, wenn ihr mir nicht helfet.

„Wenn du auch wegen dieser Suche sterben müßtest, so würde ich doch nicht glauben Liebe für dich zu hegen. Aber, wenn du zu sterben glaubst, ehe das Jahr endet, so lasse ich für dich Messen lesen, wie andere Frauen thun."

Und so geht das Schmachten und Necken weiter, bis sie sich zuletzt doch erbitten läßt.

In einem anderen Sonettengespräche von Chiaro Davanzati ist von einer liebenswürdigen Einfalt das Bild von dem entflogenen Vögelein, dem er sein zur Geliebten entflohenes Herz vergleicht:

Così diviene a me similemente
Come all' augel che va e non riviene,
Per la pastura, che trova piacente,
Dimora in loco e ad esso si contiene.
Così il mio cuor . . .[1])

und die Dame erwidert:

Io mi disdico che non ho tuo core,
E s' io l'avessi, lo ti renderia;
Ma poi non l' ho, richiedilo ad Amore,
A cui lo desti per la tua follia.[2])

Ein Sonett Chiaro's behandelt einen Gedanken, den wir später häufig und besonders in Dante's Lyrik wiederfinden; er feiert seine Dame, indem er sie dem alles überstrahlenden Lichte der Sonne vergleicht, als Spenderin von Heil und Segen, deren bloßer Anblick beglückt und froh macht:

La risplendente luce, quando appare,
In ogni scura parte da chiarore,
Cotanto ha di virtute il suo guardare,
Che sovra tutti gli altri è il suo splendore.
Così madonna mia face allegrare,
Mirando lei, chi avesse alcun dolore . . .[3])

Ueberhaupt zeigt sich diese veränderte Dichtweise bei keinem deutlicher als bei Chiaro Davanzati, einem der begabtesten und zugleich fruchtbarsten unter den ältesten Toskanern. Seine Originalität

---

[1]) „Aehnlich geschieht es mir wie dem Vöglein, das fortfliegt und nicht zurückkommt; wegen der schönen Atzung, welche es findet, bleibt es an einem Orte und setzt sich da fest. So mein Herz . . .“

[2]) „Ich leugne es ab, daß ich dein Herz habe, und wenn ich es hätte, so würde ich es dir zurückgeben; aber da ich es nicht habe, fordere es von Amore, dem du es durch deine Thorheit gabst.“

[3]) „Das strahlende Licht, wenn es erscheint, verbreitet Helligkeit an jedem dunkelen Orte, so viel Kraft besitzt sein Blick, daß alle anderen sein Glanz übertrifft. So macht meine Herrin, wenn man sie anschaut, fröhlich den, welcher irgend einen Schmerz hat . . .“

wird gerade da am besten sichtbar, wo er andere nachahmte. Die eine seiner Canzonen: Non già per gioja ch' aggia mi conforto, entlehnt ihren Gegenstand aus einem Liede Sordels: Bel cavalier me plai que per amor. Aber wie sehr ist hier die Art der Aneignung verschieden von derjenigen eines Jacopo Mostacci! Chiaro ist mit seinem Muster äußerst frei umgegangen; er fand ein Gedicht von zwei kleinen Strophen mit Geleit; der darin enthaltene immerhin etwas originellere Gedanke, ein Ritter sei an Liebe gestorben, das werde wohl die Frauen bekehren und sie mitleidsvoller machen, dieser Gedanke mochte ihm gefallen, und er verwendete ihn, mit Hinzufügung vieles Eigenen, für ein weit umfangreicheres Lied, welches durch die größere Fülle entschieden gewonnen hat. Und diese Selbständigkeit zeigt sich nicht weniger da, wo er ein Gedicht Guittone's benutzt hat, nämlich eben jene Canzone des Aretiners, welche ihrerseits die provenzalische Gattung des plazer reproduzirte. Indem er aus den Lebensregeln, welche das moralisirende Gedicht darbot, einzelne herausnahm, hat er sie von ihrer einförmigen Dürre befreit und zu ansprechenden kleinen Bildern umgestaltet, deren jedes ein Sonett ausfüllt.

In vielen anderen Poesieen von Toskanern, wie denen Maestro Francesco's, Maestro Rinuccino's, der Compiuta Donzella, des Pacino Angiolieri, Maestro Migliore's, nehmen wir wenigstens eine nicht unbedeutende Erneuerung der Form wahr. Die Sprache hat ihren alterthümlichen Charakter abgestreift, ist behender und flüssiger geworden; die provenzalischen und mundartlichen Elemente, die schwerfällige Gewundenheit der Periode verlieren sich immer mehr und machen einer Redeweise von natürlicher Eleganz Platz. Dies kann man selbst in solchen Liedern beobachten, welche sonst durchaus an dem alten Ideenkreise festhalten, wie die Canzone von Bondie Dietaiuti: Madonna, m' è avvenuto simigliante. Nach einem von Bernart de Ventadorn entlehnten Vergleiche mit der Lerche, welche zum Lichte emporsteigt und dann geblendet sich niedersenkt, fährt der Dichter fort:

E così sormontai, donna, veggendo,
Chè mi donò amore l'ardimento
Di voi amar, sovrana di beltate,

Ma sospirando, lasso, e piangendo
Son dichinato, poi va in perdimento
Per me mercè, e frango in pietate.
Ma più m'aggrada l'amoroso foco,
Ove il mio core ardente
Per voi si sta, piacente,
Che per un' altra aver sollazzo e gioco.[1])

Hier ist keine einzige originelle Wendung; die Kühnheit, die Amore giebt, das Herz, brennend in Liebesfeuer, die Bereitwilligkeit, lieber für Madonna zu leiden als von einer anderen Lohn zu erhalten, alles das sind Gemeinplätze aus dem Repertorium der sicilianischen Schule, und so sind es im Folgenden das Bild vom Basilisken, die Bezeichnung der Dame als chiaro miraglio, die Erklärung von der Entstehung Amore's. Aber diese Dinge kommen mit einer gewissen Einfachheit, Zartheit und Gewandtheit zum Ausdrucke, welche ihnen fast einen erneuten Reiz zu geben vermag. Auch hier nehmen wir das Vorhandensein einer neuen Inspiration wahr, eine Umbildung, welche allgemach sich mit der alten Manier vollzieht, ehe sie doch selbst wirklich verschwunden ist. Wir haben hier eine Schule des Ueberganges, welche in der Mitte steht zwischen den toskanischen Fortsetzern der Sicilianer, wie Guittone, Buonagiunta, Dante da Majano, und der neuen, mit Guido Guinicelli beginnenden Schule des dolce stil nuovo.

Diese Dichter des Uebergangs sind fast alle Florentiner, worin sich die Prädestination der Stadt als Centralpunkt der literarischen Entwickelung zu erkennen giebt. Und ihr Gegensatz gegen die hartnäckigen Anhänger der alten Schule war nicht etwa ein unbewußter; vielmehr sind uns die Zeugnisse wirklicher literarischer Fehden aus dieser Zeit geblieben. Ein Sonett, ob von Chiaro Davanzati oder von Maestro Rinuccini, steht nicht fest, richtet sich gegen Buonagiunta Urbiciani und macht ihm den Vorwurf, sich mit dem Eigenthume des Notars von Lentini geschmückt

[1]) „Und so erhob ich mich hoch, Herrin, da ich euch sah; denn Minne gab mir die Kühnheit euch zu lieben, die höchste an Schönheit; aber seufzend, o wehe, und weinend falle ich nieder, da Gnade für mich verloren ist, und stürze in Elend. Aber werther ist mir das Liebesfeuer, in welchem mein glühendes Herz für euch, Holde, sich befindet, als von einer anderen Freude und Lust zu haben."

zu haben, wie die Krähe in der Fabel mit den Federn der anderen Vögel, also den Vorwurf serviler Nachahmung. Dante da Majano, welcher in roher Weise den jungen Dante Alighieri verhöhnte, als derselbe sein erstes Sonett an die berühmten Dichter der Zeit sandte, erfuhr bei einer ähnlichen Gelegenheit, nämlich als er selber ebenfalls eine Vision besungen und zur Deutung aufgefordert hatte, den herben Spott Guido Orlandi's, eines Dichters, der wenigstens halb der neuen, feindlichen literarischen Richtung angehörte.

Ehe wir diese ersten Versuche in einer originelleren Art ders Dichtung verlassen, bleibt uns noch eine Gruppe von Poesien zu betrachten, welche sich von den bisher besprochenen durch das Hervortreten eines starken Realismus unterscheiden. In einem Liede von Compagnetto da Prato: Per lo marito c'ò rio, schilt eine Frau auf den bösen Gatten und freut sich der Rache, welche sie an ihm zu nehmen im Begriffe ist. Hier haben wir das Gegenstück jener ritterlichen Welt, die sich sonst in der Dichtung darstellte, und befinden uns in der niederen Region des täglichen Lebens, in welcher sich die Novellen und Fabliaux des Mittelalters gefallen. Statt des gewohnten allgemeinen Typus des Eifersüchtigen, welcher die Liebenden stört, ist es hier wirklich der böse Ehemann, welcher mit der Frau zankt und sie schlägt; nicht mehr Flehen und Schmachten, Dienen und Ausharren gewinnen den Lohn der Liebe, sondern die Frau erhört ihren Liebhaber, weil sie gegen ihren Mann aufgebracht ist; er hat ihr Untreue vorgeworfen ohne Grund; nun will sie ihn strafen und seinen Argwohn zur Wahrheit machen. Die conventionelle Poesie klagte oft über den Zwischenträger und Belauscher des Liebesgeheimnisses, den lusingatore; hier wird derselbe zu der vulgären Figur einer alten Nachbarin, welche mit giftigen Blicken den Verkehr der jungen Leute beobachtet:

Drudo mio, a te mi richiamo
D'una vecchia c'ò a vicina,
Ch'ella s'è accorta ch'io t'amo,
„Del suo mal dir no rifina.[1])

[1]) „Mein Schatz, ich muß mich bei dir beklagen über eine Alte, die ich zur Nachbarin habe; sie hat bemerkt, daß ich dich liebe, und endet nicht mit ihren bösen Reden."

In einem zweiten Gedichte Compagnetto's von Prato: L'amor fa una donna amare, handelt es sich um ein Mädchen, welches, von Liebe entflammt, seinem Begehren nicht zu widerstehen vermag; sie setzt sich über Frauensitte hinweg und sendet dem Geliebten die Botschaft, welcher sich nicht lange bitten läßt. Dieses ergiebt das beliebte Wechselgespräch; sie sind allein in der Kammer; ihr Verlangen ist ein sehr positives, sie duldet keine Umschweife, er soll sogleich zur Sache kommen, nicht erst fragen; er weiß ja wohl, warum sie ihn hat kommen lassen. Welchen Gegensatz zu dem abstrakten weiblichen Ideal der Ritterpoesie haben wir in dieser rücksichtslosen Aeußerung einer glühenden Sinnlichkeit!

Denselben Charakter wie die soeben angeführten haben zwei anonyme Gedichte; man schrieb sie früher Rugieri Pugliese und Friedrich II. zu, ohne hinreichenden Grund; es läßt sich auch nicht mit Bestimmtheit entscheiden, ob sie südlichen oder toskanischen Dichtern angehören; doch ist mir das letztere wahrscheinlicher. In dem ersten: L'altro ier fui in parlamento, klagt ein Mädchen dem Geliebten ihr Leid, daß der Vater sie gegen ihren Willen mit einem andern zu verheirathen beabsichtigt, und bittet ihn, sie davor zu schützen; aber er tröstet sie und ermahnt sie, nur ruhig den verhaßten Gatten zu nehmen, wie so viele andere thäten, da das sie ja doch nicht hindern werde, sich fernerhin zu lieben und glücklich zu sein:

Assai donne mariti ànno,
Che da lor son forte odiati;
De' be' sembianti lor danno,
Però non son di più amati.
Così voglio che tu faccia,
Ed averai molta gioia . . .[1])

In dem zweiten Liede: Di dolor mi convien cantare, ist die Situation unklar, weil durch Versehen des Copisten in Strophe II drei Verse ausgefallen sind. Den Hauptheil bildet jedoch wieder die Klage eines Weibes über den Ehemann, welche große Aehnlichkeit mit der in dem ersten Gedichte Compagnetto's hat; sie wünscht

[1]) „Viele Frauen haben Ehemänner, die von ihnen sehr gehaßt werden; schöne Mienen machen sie ihnen, aber darum sind sie nicht mehr geliebt; so will ich, daß du thuest, und du wirst viele Freude haben."

ihm den Tod; vor den Augen der Welt wird sie ihn dann bejammern, aber im Innern sich freuen und Gott loben, daß er sie befreit habe.

Einer solchen realistischen Poesie neben der abstrakt conventionellen begegnen wir aber auch schon in der provenzalischen und namentlich in der altfranzösischen Lyrik. Die höfische Dichtung bewegte sich in einer gemachten, künstlichen Welt, und was hinter dieser steckte, offenbaren die oft so derben Spottlieder und Tenzonen der Troubadours. Jenen Schleier des Conventionalismus nun zerrissen die Dichter selbst bisweilen und enthüllten die niedere Sphäre der Wirklichkeit, die der Gatten, welche mit den Weibern hadern, sie schelten und schlagen, der Frauen, welche, mit dem Manne unzufrieden, sich dem Buhlen hingeben. Dergleichen findet sich mehrfach in den altfranzösischen Romanzen und besonders hat die eine, welche beginnt: Un petit devant le jour, und in welcher der Dichter ein von ihm belauschtes Gespräch zwischen einem Ritter und seiner von dem eifersüchtigen Gatten im Thurme eingeschlossenen Dame wiedergiebt, manche Aehnlichkeit mit dem vierten der oben erwähnten italienischen Lieder. In einem provenzalischen Gedichte, welches beginnt: S'anc fui belha ni prezada, schmäht eine Dame den schlechten Ehemann, den man ihr des Reichthums wegen gegeben hat, und tröstet sich damit, daß sie den Freund hat und den treuen Wächter, der ihre Liebe vor Gefahren schützt, und ähnliche Empfindungen werden ausgesprochen in der reizenden Ballade: Coindeta sui, si cum n'ai greu martire. Bei der genauen Bekanntschaft der Italiener mit den Literaturen ihrer westlichen Nachbaren ist also wohl zuzugeben, daß von ihnen auch die Anregung dazu ausgegangen sei, solche Gegenstände der gemeinen Wirklichkeit in den Bereich der Dichtung zu ziehen. Eine Nachahmung im Einzelnen ist aber hier nicht nachweisbar und war ja auch nicht möglich: „was man hier (an den Vorbildern) lernen konnte, war," wie Tobler treffend bemerkt hat[1]), „nur die Kunst, die Augen zu öffnen für das, was man vor Augen hatte; dieses selbst aber war hier und dort nicht das Gleiche." Die Realität bot

[1]) Jenaer Literaturzeitung, 1878, p. 669.

abweichende Verhältnisse dar, und die Dichtung, welche sich mit ihrer Darstellung beschäftigte, gewann daher gegenüber den Mustern durchaus den Charakter der Selbständigkeit.

Nicht sehr verschieden verhält es sich mit einigen Anklängen an das provenzalische und französische Schäfergedicht. In der Rosa fresca war solcher Einfluß überhaupt zu bestreiten; in zwei toskanischen Gedichten findet er sich wirklich, nämlich in dem erwähnten Dialoge der gemma leziosa, wo die Anrede villanella doch wohl beweist, daß der Liebhaber sich mit einer Bäuerin zu thun macht, und in einem anonymen, öfters ohne Grund demselbeu Ciacco dell'Anguillaia zugeschriebenen Liede: Per Arno mi cavalcava. In dem ersteren ist bei der Verwandtschaft der Situation der Geist, in welchem die Personen sprechen, ein anderer. Im zweiten erzählt der Dichter, wie so oft in den Pastorellen, von einem Ritte, auf welchem er ein Gespräch belauscht habe. Aber weiter geht auch hier die Uebereinstimmung nicht; sie beschränkt sich auf die äußere Einkleidung. Der Inhalt des Dialogs und damit der eigentliche Inhalt des Gedichtes selbst ist den Pastorellen Frankreichs fremd und dagegen ein solcher, wie er in italienischen Volksliedern häufig wiederkehrt. Da beklagt sich ein Landmädchen, daß man ihr keinen Mann gebe, und die Mutter schilt sie wegen ihrer Frechheit aus. Eine populäre Ballade wahrscheinlich bolognesischen Ursprungs, welche diesen Gegenstand behandelt, und welche wir weiterhin kennen lernen werden, ist sogar aus dem 13. Jahrhundert überliefert.

IV.

Guido Guinicelli von Bologna.

In Toscana hatte die Dichtung eine allmähliche Umbildung erfahren durch Berührung mit der Volkspoesie oder doch mit der Empfindungsweise des Volkes. Aber die weitere Entwickelung der italienischen Literatur kommt dennoch zunächst nicht von hier, und die neue Schule, welche Dante der alten entgegensetzte, knüpfte nicht unmittel-

bar an jene populär realistische Richtung an. Die Kunstdichter sahen nicht in der Einfachheit und Frische der Natur die wahre Quelle der Inspiration, sondern suchten dieselbe in der Tiefe und Bedeutung des Gedankens. Die neue Schule ist eine gelehrte. Es war jenes in Italien die Zeit eines erhöhten wissenschaftlichen Eifers; die Schriften des Aristoteles waren durch die auf Friedrichs II. Befehl angefertigte Uebersetzung in weiterem Umfange bekannt geworden, und die philosophischen Studien, welche bisher hinter den praktischen Disciplinen zurücktraten, wurden nun mit Enthusiasmus gepflegt, gewannen eine Stätte neben der Jurisprudenz und Grammatik auch an der alten berühmten Hochschule von Bologna. Und von Bologna ging der dolce stil nuovo aus; Guido Guinicelli war sein Begründer, und Dante nannte ihn seinen und der besten Liebesdichter Vater (Purg. 26, 97):

il padre
Mio e degli altri miei miglior, che mai
Rime d'amore usàr dolci e leggiadre.

Guido Guinicelli, aus der adeligen Familie der Principi, wird seit 1266 in Urkunden erwähnt, später mit der Bezeichnung judex, d. i. Rechtskundiger; wie so viele andere hatte er von den inneren Kämpfen seiner Vaterstadt schwer zu leiden; 1274 wurde er bei der Vertreibung der ghibellinischen Parthei der Lambertazzi, zu der seine Familie gehörte, verbannt; ob er, wie die meisten der Vertriebenen, nach Faenza ging oder wohin sonst, wissen wir nicht; er starb jung 1276. Dieses ist Alles, was man von dem Leben des Dichters weiß, immer wenigstens genug, um die Epoche seiner poetischen Thätigkeit bestimmen zu können. Er war selbst zuerst der Manier der Sicilianer gefolgt, und die meisten seiner Poesien zeigen keinen merklichen Unterschied von denen der südlichen Hofdichter; da findet man dieselben Gemeinplätze, dieselbe Leere und Monotonie, dieselben Bilder und Vergleiche, welche wir bei jenen kennen gelernt haben. Er versuchte sich auch in dem spezifisch provenzalischen Kunststück der dunkelen Rede mit der Spielerei der Rime equivoche in der Canzone: Lo fin pregio avanzato. Ja er selber bekannte sich damals als Schüler des berühmten Meisters Guittone von Arezzo, sendete ihm eine seiner Poesien zur Beur-

theilung und Verbesserung und in dem begleitenden Sonette nannte er ihn o caro padre meo, versicherte, daß er ihn allein darin als Meister betrachte. Hätte also Dante, als er Guido so sehr erhob, wirklich dabei alle seine Poesien ohne Unterschied im Auge gehabt, so wäre sein Urtheil unbegreiflich; allein, wenn er so sprach, dachte er ohne Zweifel nur an die berühmte Canzone: Al cor gentil ripara sempre amore, an manche Sonette, wie: Io vo' del ver la mia donna laudare, vielleicht auch an das von ihm (de el. vulg. II, 6) citirte Lied: Tegno di folle impresa allo ver dire, mit dem schönen Preise des segnenden Einflusses der Dame, endlich etwa an andere verloren gegangene Dichtungen. Jene Canzonen der conventionellen Manier, jenes Lob Guittone's gehören offenbar einer früheren Epoche Guido's an, worauf er dann später seinen eigenen Weg einschlug. Diese Reform der Dichtung erfolgt bei ihm unter dem Einflusse der Wissenschaft. Die Philosophie, damals, als Tommaso und Bonaventura lehrten, zu neuem Ansehen emporgestiegen, drang, in dem gelehrten Bologna, auch in die Dichtung ein, welche von ihr den Inhalt und selbst die Darstellungsweise empfing. In der Canzone von Amore und cor gentile steht zu Anfang gleichsam als philosophische These der Satz, daß Amore seinen Sitz nur in edelem Herzen nehme, in dem Herzen, das Tugend und hohen Sinn besitzt, und dieser Satz wird dann mit einer Reihe von Vergleichen erläutert.

Die Frage nach dem Wesen, der Entstehung und Wirkung Amore's war eine alte; sie hatte schon die Provenzalen beschäftigt, und die Italiener hatten sie dann mit ganz besonderer Vorliebe und sehr oft behandelt. Aber die Lösung war überall dieselbe gewesen, eine von jenen Trivialitäten, die stets der eine vom andern herübernahm. Liebe, so hieß es, entsteht aus Sehen und Gefallen; das Bild der Schönheit geht durch den Blick in die Seele ein, setzt sich im Herzen fest und erfüllt die Gedanken, also eine Oberflächlichkeit, welche die Sache beschreibt, anstatt sie zu ergründen. In Guido's Canzone tritt an die Stelle des Gemeinplatzes eine wesentlich andere Auffassung: die Liebe sucht sich ihren Platz im edelen Herzen, wie der Vogel im grünen Laube; Adel des Herzens und Liebe sind zu gleicher Zeit und untrennbar wie die Sonne und

ihr Glanz; sowie dem Edelstein, wenn die Sonne ihn von allem Niederen gereinigt hat, der Stern seine Wunderkraft verleiht, so entflammt das Bild der geliebten Frau das Herz, welches die Natur edel und rein geschaffen hat, und wie das Wasser das Feuer, so löscht jegliche Gemeinheit die Liebe bei ihrer Berührung aus. Die Empfindung, welche von der Geliebten ausgeht, soll den, welcher sich ihr treu ergiebt, erfüllen, so wie die Kraft der Gottheit in die himmlischen Intelligenzen strömt. — So hat sich also der Begriff der Liebe verändert; der irdische Affekt ist verklärt, mit dem Erhabensten in Verbindung gebracht, was die Seele kennt; es ist ein philosophischer Begriff der Liebe, und in den Vergleichen, welche dienen, ihn in so reicher und mannichfaltiger Weise zu erläutern und zu begründen, ist das alte Repertorium gänzlich verschwunden:

Fere lo Sole il fango tutto'l giorno,
Vile riman, nè il Sol perde calore;
Dice uomo altier: gentil per schiatta torno;
Lui sembro al fango, al Sol gentil valore.[1])

Man erkennt hier den Denker, welcher das Bedeutende und Ausdrucksvolle des Bildes sucht, wenn er auch nicht immer das Schöne trifft. Der alten Schule erschien dieses Abweichen vom gewohnten Wege als Gesuchtheit, diese energische Kürze als absichtliche Dunkelheit, und sie führten freilich bald genug dahin. Diese Beschuldigungen und dazu die der künstlerischen Unfähigkeit richtete Buonagiunta von Lucca in einem Sonette gegen Guido; aber dieser antwortete mit einer stolzen und kühlen Zurechtweisung des anmaßenden Critikers: Uomo ch'è saggio non corre leggiero.

Das Streben nach Tiefe und damit eine neue Kraft, ein neuer Ernst ist es demnach, was diese Richtung von der alten unterscheidet. Amore und Madonna bleiben Abstraktionen; aber sie erhalten eine verschiedene Bedeutung. Madonna ist noch immer

[1]) „Die Sonne trifft den Koth den ganzen Tag, er bleibt gemein, und die Sonne verliert keine Wärme; ein Hochmüthiger sagt: edel bin ich durch mein Geschlecht; ihn vergleiche ich dem Kothe, der Sonne edlen Werth." Eine Sentenzensammlung des 14. Jahrhunderts, der Fiore di Virtù, cap. 37, citirt den Satz: Il sole sta in su lo fango, e non se gliene appicca, e della gentilezza che presta non se n' ha se non lo nome, als einen Ausspruch des Aristoteles, gewiß fälschlich.

der Inbegriff aller Vollkommenheit; aber sie wird zugleich ein Symbol, die Verkörperung von etwas Höherem. Die Liebe zu ihr geht über sie hinaus zur Tugend, zum höchsten Gute; die ritterliche Liebe der Provenzalen hat sich in die spirituale verwandelt. Die Dichtung erhält einen symbolisch allegorischen Charakter; ihr eigentlicher Zweck wird allmählich die Darstellung philosophischer Wahrheit umhüllt vom schönen Schleier des Bildes, wie Dante sie definirt hat. Diese Einmischung der Wissenschaft ist an und für sich kein poetisches Element; aber dieser neue Gehalt steht doch in innerlichem Zusammenhange mit der Persönlichkeit des Dichters, wird nicht einfach von außen aufgenommen; der wissenschaftliche Symbolismus rettet vor den alten Phrasen, und damit erhält auch der Affekt von Zeit zu Zeit seine Freiheit wieder. Und hier haben wir den großen Unterschied von Guittone. Guittone moralisirte und argumentirte, und blieb dabei flach, dürr und prosaisch; Liebe und Wissen, Kopf und Phantasie gingen bei ihm noch nicht jene Verbindung ein wie bei der neuen Schule; er bot nur die nackte Wahrheit, es fehlte der schöne Schleier; es fehlte das poetische Bild und die Wärme der Empfindung, wie wir sie bei Guido Guinicelli finden, z. B. am Schlusse seiner berühmten Canzone, dem Vollendetsten, was wir von ihm besitzen: Gott wirft der Seele vor, ihre irdische Liebe mit den himmlischen Dingen verglichen zu haben, und sie entschuldigt sich:

Donna, Dio mi dirà, che prosumisti?
Siando l'alma mia a lui davanti:
Lo ciel passasti e fino a me venisti,
E desti in vano amor me per sembianti;
Ch'a me convien la laude
E alla Reina del regname degno;
Per cui cessa ogni fraude.
Dir li potrò: Tenea d'angel sembianza
Che fosse del tuo regno;
Non mi fue fallo, s'io le puosi amanza.[1])

[1]) „Weib", wird Gott zu mir sagen, „wessen hast du dich erdreistet? (wenn meine Seele vor ihm steht). Den Himmel hast du durchmessen und bist bis zu mir gedrungen, und nahmst in eiteler Liebe mich zum Gleichniß. Mir gebühret das Lob und der Königin des würdigen Reiches, durch welche aller Trug auf-

Von dieser Art waren die Stellen, in denen Dante den verwandten Geist fühlte, den „süßen, neuen Styl“, den er sich aneignete. Die Höhe der Gedanken, der Schwung wahrer Begeisterung mußten ihn in Guido's Poesieen anziehen. Jene Canzone gab ihm die Idee für eine der seinigen über den Adel und für ein Sonett, in welchem er seinen Vorgänger den „Weisen“ nennt (Amore e cor gentil). Reminiscenzen aus derselben finden sich dann auch in der Comödie. In einem Sonett, welches einen beliebten Gegenstand behandelt, die heilbringende Wirkung des Anblickes der Geliebten, kommt Guido schon dem Style seines großen Bewunderers ganz nahe:

Passa per via sì adorna e sì gentile,
Ch'abbassa orgoglio a cui dona salute,
E fa'l di nostra fe', se non la crede.
E non la può appressar uom che sia vile;
Ancor ve ne dirò maggior virtute:
Null'uom può mal pensar, finchè la vede.[1])

welche Verse Dante ohne Zweifel im Sinne hatte, als er in der Canzone Donne ch'avete intelletto d'amore sagte:

Ancor le ha Dio per maggior grazia dato,
Che non può mal finir chi le ha parlato.[2])

Von einer Fortsetzung der Kunstrichtung Guido Guinicelli's finden sich in Bologna selbst nur wenige Spuren. Casini leugnete

---

hört.“ Ich werde zu ihm sagen können: „sie hatte das Ansehen eines Engels, der deinem Reiche angehörte; so beging ich keinen Fehl, wenn ich Liebe zu ihr faßte.“ — V. 4 ist öfters mißverstanden worden. In seiner Begeisterung hat der Dichter Gott selbst zum Bilde für den Gegenstand seiner Empfindungen genommen. Diese Kühnheit findet er sich gedrungen zu rechtfertigen, und seine Rechtfertigung ist eben die Höhe und Reinheit seiner Empfindung selbst. Dieses ist keine irdische Leidenschaft; in der Geliebten fesselt ihn der Abglanz der himmlischen Schönheit.

[1]) „Sie geht dahin so anmuthreich und lieblich, Daß wen sie grüßt, sie dessen Stolz erniedrigt, Ihn gläubig macht, wenn er vorher nicht glaubte. Ihr nahen kann sich keiner, der gemein ist. Noch größ're Tugend ist von ihr zu künden: Kein Mensch kann übel denken, der sie schaut.“

[2]) „Noch größ're Gnade wollte Gott ihr spenden,
Wer mit ihr sprach, er kann nicht übel enden.“

deshalb, daß es überhaupt eine bolognesische Schule gegeben habe; doch muß man bedenken, daß unter den drei von Dante neben Guinicelli rühmend genannten bolognesischen Dichtern einer ist, von dem wir nichts, und ein anderer, von dem wir fast nichts kennen. Der erstere ist Guido Ghisilieri, wahrscheinlich identisch mit einem aus Urkunden bekannten, gegen 1244 geborenen Guido di Upizzino Ghisilieri. Von Fabrizio oder Fabruzzo de' Lambertazzi, welcher 1274 wie Guinicelli mit seiner Familie vertrieben ward, und noch 1298 unter den Häuptern der verbannten Parthei genannt wird, ist ein moralisirendes Sonett überliefert, enthaltend eine Betrachtung darüber, wie das Urtheil der Welt sich allein nach dem Erfolge und nicht nach dem klugen oder thörichten Handeln richte. Besser bekannt ist uns Onesto von Bologna, von dem wir 2 Canzonen, 23 Sonette und eine Ballade haben. Er ist ein jüngerer Dichter; denn wenn er auch noch in einem Sonette mit Guittone polemisirt, so richtet er doch andere schon an Cino von Pistoja. Guido's Einfluß ist bei ihm sichtbar, obschon er weit oberflächlicher bleibt. In der einen Canzone, welche, so wie sie überliefert ist, sich fast ganz dem Verständnisse entzieht, kehrt der Gedanke Guinicelli's wieder:

Quand'egli appar, Amor prende suo loco
Sendo deliberato, non dimora
In cor che sia di gentilezza fora.

Diese Sentenz wurde fernerhin gleichsam das Dogma der Schule, an dem man ihre Anhänger erkennen kann. Ein Sonett L'anima è criatura virtuata giebt eine Definition der Seele, entwickelt mit echt scholastischer Methode.

Ihre vorzüglichsten Anhänger, diejenigen, welche nicht allein die neue Manier (l'uso moderno) aufnahmen, sondern auch ausbildeten, fand Guido's gelehrte Poesie in Florenz, und zu diesen zählten Guido Cavalcanti und Dante Alighieri.

Eine sehr interessante Erscheinung, der wir von neuem bei den florentinischen Nachfolgern Guido Guinicelli's begegnen werden, ist es, daß er, der Schöpfer eines so strengen und hohen Styles, es bisweilen nicht verschmäht hat, sich scherzend und spottend zu einem durchaus realistischen Tone herabzulassen. Wir haben von

ihm zwei Sonette dieser Art, das eine von der Lucia mit der bunten Capuze, bei deren Anblick sein Herz stärker zuckt als ein abgehackter Schlangenkopf, daß er sie mit Gewalt fassen und auf den Mund und die beiden Flammenaugen küssen möchte, eine anziehende Aeußerung natürlicher Empfindung; das andere eine sehr drastische Invektive gegen ein boshaftes altes Weib, auf dessen Haupt er alle möglichen Flüche zusammenhäuft:

Diavol te levi, vecchia rabbiosa,
E sturbigion te fera in su la testa.

Hier also nähert sich auch der gelehrte Dichter der Weise der Volkspoesie.

Eine Dichtung des Volkes existirte in Bologna so gut wie anderswo neben derjenigen der Schule; ja es hat über sie gerade hier ein günstigeres Geschick als in Toscana gewaltet und uns mehrere nicht unwichtige Reste derselben aufbewahrt. Die bolognesischen Notare des 13. und 14. Jahrhunderts haben in den öffentlichen Büchern der Memorialen öfters zu ihrer Zerstreuung und Ergötzung italienische Lieder aufgezeichnet, welche nun hier inmitten der lateinischen Rechtsurkunden mit ihrem schwerfälligen Formelkram die fröhliche bunte Welt mit ihrem Lieben und Scherzen hereinklingen lassen. Die Juristerei hat sich stets gern in Italien mit der Poesie verbunden, und so viele der damaligen Dichter waren ja Rechtsgelehrte, Richter und Notare. Die Mehrzahl der Lieder gehört der Kunstdichtung an, oft genug findet man auch solche, welche schon anderswoher bekannt sind; aber andere tragen einen volksthümlichen Charakter an sich, auch in der starken idiomatischen Färbung der Sprache, und das Memoriale giebt uns zugleich die Epoche an, in welcher sie lebendig waren. Ein solches Document von 1286 enthält das Fragment einer Ballade, welche beginnt mit den Worten: Partite, amore, a deo. Es ist der Abschied zweier Liebenden am Morgen, wie wir ihn in den provenzalischen Albas und den deutschen Tageliedern dargestellt finden. Die Rede der Frau, welche den Geliebten zum Aufbruche mahnt, ist von einer zärtlichen Innigkeit: „Küsse mich noch einmal, und dann gehe"

Or me bassa, oclo meo,
E tosto sia l'andata.

In einem Memoriale von 1305 findet sich das Liedchen von der Nachtigall, von schlichter Einfalt des Inhaltes: dem Knaben ist das Vöglein aus dem Käfig entflohen; er weint und geht in den Wald und hört es süß singen und bittet es wiederzukehren. Dazu stimmt die Form, der ganz kurze, wie kindlich hüpfende sechssilbige Vers. Auch hier haben wir wohl nur ein Bruchstück. Es ist ein unschuldiger Laut der Natur, welcher gerade durch seine Simplizität gefällt und zu Herzen geht, und dessen Eindruck sich eben deshalb nicht analysiren läßt.

Von ganz verschiedener Art sind drei Gedichte aus einem Memoriale von 1282, Balladen alle drei, wie die genannten. Hier haben wir eine grobe, materielle Scherzhaftigkeit, berechnet darauf, das Lachen eines roheren Publikums zu erregen. Da werden auf das crudeste die Heldenthaten zweier Gevatterinnen beschrieben, ihr maßloses Essen und Trinken, ihre unfläthigen Geberden und Reden. In dem zweiten Gedichte schelten sich zwei Schwägerinnen vor den Nachbarsleuten; jede weiß von der anderen die bösesten Dinge zu berichten; aber als von der einen eine gewisse gefährliche Taste berührt worden, wird die andere kleinlaut und macht Versprechungen, wenn sie ihr das Geheimniß wahren wolle, worauf sie sich versöhnen, um gemeinsam ihre Ehemänner zu betrügen. Die dritte Ballade giebt uns einen Dialog zwischen der Tochter, die einen Burschen zum Manne haben will, und der Mutter, die sich weigert, ihr Verlangen zu erfüllen. Aber die Scene erscheint hier in weit roheren Zügen als in dem toskanischen Liede Per Arno mi cavalcava. Mutter und Tochter verfluchen sich gegenseitig; das Mädchen läßt trotz aller Warnungen der Alten nicht ab und zeigt in der Kundgebung ihrer Wünsche die äußerste Schamlosigkeit.

Ein umfangreiches politisches Gedicht, das Serventese dei Geremei e Lambertazzi, erzählt dieselben Ereignisse, welche in dem Leben Guido Guinicelli's und Fabrizio Lambertazzi's so verhängnisvoll waren, die Kämpfe der Guelfen und Ghibellinen in Bologna, die Vertreibung der letzteren 1274 und 1280, und den Verrath von Faenza, wo sie Zuflucht gefunden hatten, an die Guelfen von Bologna durch Tibaldello (1281). Die Menge der

Einzelheiten und Namen zeigt, daß das Gedicht bald nach den Begebenheiten entstanden sein muß. Es dürfte für den öffentlichen Vortrag vor dem Volke bestimmt gewesen sein; denn es hat den Bänkelsängerton, einen unregelmäßigen kunstlosen Gang der Darstellung, viele Idiotismen in der Sprache und häufig Assonanz statt Reim. Auch die metrische Form ist schon die später für solche Produktionen übliche, das Serventese. Das Charakteristische dieser Form war die ununterbrochen fortlaufende Verkettung der Reime, im Gegensatze zur strophischen Gliederung; am Ende oder im Innern jedes Absatzes (copula) wurde der Reim angeschlagen, den die folgende copula aufnahm und fortführte. In der älteren Zeit war der Bau stets der, daß auf eine copula von drei oder vier längeren (11, auch 7 silbigen) Versen, die mit einander reimten, ein kürzerer folgte (die coda, von 5 oder 4 Silben), welche den Reim für den nächsten Absatz angab; so auch in dem bolognesischen Gedichte (A A A b B B B c C . . .). Der Name Serventese bedeutete also in Italien, wo er sich auf metrische Eigenthümlichkeiten bezog, etwas anderes als in der provenzalischen Literatur, obgleich er wohl aus dieser entlehnt war. Der Inhalt konnte ein verschiedenartiger sein; so enthält eines der bolognesischen Memorialen (von 1309) ein Liebesserventes; indessen diente die Form doch vorzugsweise zum Erzählen, Moralisiren und Politisiren, wofür jene Continuität in der Versfolge, ohne starke strophische Einschnitte, besonders bequem war. Daher, weil es so oft einem moralisirenden Sermon glich, mag sich dann durch Volksetymologie der im 14. Jahrhundert gebräuchliche andere Name Sermintese und, wie der alte Metriker Antonio da Tempo auch sagt, Sermontese gebildet haben. Antonio erklärte es für eine populäre Gattung, und Francesco da Barberino zu Anfang des 14. Jahrhunderts behandelte es mit Verachtung als Bänkelsängerpoesie, welche den Kunstdichtern fremd sei.

V.

Die französische Ritterdichtung in Oberitalien.

Die Literatur hat nicht von Anfang an eine gemeinsame Entfaltung; sie beginnt an verschiedenen Orten und in verschiedener Weise. Bevor diejenige einer einzigen Provinz das Uebergewicht erlangen, sich die der anderen unterwerfen und so selbst die gemeinsame des ganzen Landes werden kann, hat die Literatur noch einen regionalen Charakter. Die ersten Versuche der Dichtung in italienischer Sprache fanden wir im Süden; nicht lange darauf zeigte sie sich im Centrum der Halbinsel und formte sich hier schon in bedeutsamer Weise um. Im Norden war, wie wir gleich zu Anfang sahen, der Einfluß des benachbarten Landes stärker gewesen, und man nahm nicht nur die Manier der provenzalischen Poesie auf, sondern auch die Sprache. Und das Dichten in dieser dauerte während des ganzen 13. Jahrhunderts fort, woher es denn begreiflich wird, daß hier die höfische Lyrik in italienischer Sprache sich nicht recht auszubreiten vermochte. Dante nennt als solche, welche sich des vulgare illustre bedienten, in Oberitalien nur einen Ildebrandinus aus Padua und einen Gottus von Mantua, und er sagt, daß in Ferrara, Modena und Reggio niemand gedichtet habe, was auch seine Richtigkeit haben mag; denn jener Matulinus von Ferrara, den Salimbene als Verfasser von Canzonen und Serventesen erwähnt, wird ein populärer Dichter gewesen sein. In den alten Liedersammlungen geben die Titel der Gedichte keinen Namen, der mit Bestimmtheit auf Oberitalien deutete. Dagegen hat uns wiederum ein notarielles Document vom 23. Dezember 1277 ein Lied in venetianischer Mundart aufbewahrt, die sogenannte „Klage der paduanischen Gattin über die Entfernung ihres auf dem Kreuzzuge befindlichen Mannes.“ Dieser vom Herausgeber herrührende Titel bezeichnet den Inhalt wenigstens nicht genau; derselbe ist in verschiedener Weise gedeutet worden, und es ist wohl das Beste zu gestehen, daß der eigentliche Zusammenhang dieser eigenthümlichen Poesie unklar ist. Sie beginnt in der That mit einer Klage der Dame um die Abwesenheit ihres auf dem Kreuzzuge befindlichen

Gatten, der Betheuerung ihrer Treue für ihn, als Abwehr gegen eine dona Frixa, welche sie ermahnt hat, guter Dinge zu sein und sich nicht zu bekümmern. Dann wird erzählt, wie die anderen Frauen ihr Recht gaben, wie der Gatte heimkehrte, und sie zusammen in schöner Liebe und Eintracht lebten. Hierauf spendet der Pilger seinen Beifall, und fährt fort, indem er seine Dame preist, die Hoffnung ausspricht, schließlich ihre Liebe zu erwerben, und doch zugleich über den gegenwärtigen Schmerz klagt. Wie paßt dieser Schluß zu dem Vorhergehenden? Ist das Ganze wirklich im Munde des Pilgers zu denken, wie man angenommen hat? Will er also selbst die Ehe stören, die er so sehr rühmt? Die Troubadours lieben verheirathete Frauen; aber sie preisen doch deren Ehe nicht. Oder ist die Dame, die der Pilger liebt, gar nicht dieselbe wie die, deren Treue er feiert, und führt er ihr eheliches Glück nur als Beispiel desjenigen an, welches er hofft? So wie das Gedicht jetzt ist, läßt sich das nicht entscheiden; vielleicht fehlt ein Anfang, der darüber Aufklärung gab. — Die Liebesklage des Pilgers am Schlusse ist von den poetischen Versuchen Norditaliens, die wir kennen, vielleicht das einzige, was sich mehr der höfischen Lyrik nähert. In seinem ersten Theile aber ist das Gedicht volksthümlich und originell, und ein Gegenstand, dem man sonst kaum in der damaligen Dichtung begegnet, die Affekte sich treu zugethaner Gatten werden in einfach natürlicher und fesselnder Weise dargestellt.

Es gab jedoch noch eine andere Literatur, deren Einfluß in Oberitalien die freie Entwickelung der heimischen hemmte, nämlich die französische. Das Ansehen und die Verbreitung derselben ist im Mittelalter kaum geringer gewesen als in der Neuzeit. Die französischen Epen und Romane wurden überall in Europa gelesen und bewundert; die Ereignisse, welche sie erzählten, die Helden der Sage, welche sie feierten, waren oft sprichwörtlich in aller Munde. In Italien wurden nicht bloß die französischen Originale übersetzt und nachgeahmt, sondern es gab hier nicht wenige, welche bei Abfassung ihrer Werke das fremde Idiom dem eigenen vorzogen, weil jenes ihnen für den literarischen Gebrauch geeigneter schien. Brunetto Latini schrieb französisch seine Encyclopädie, den Trésor,

weil das Französische, wie er sagt, eine gefälligere (plus delitaubles) und verbreitetere Sprache sei als die übrigen. Martino da Canale bedient sich ihrer in seiner venetianischen Chronik, und giebt genau denselben Grund dafür an, sogar mit Verwendung desselben Wortes delitable, und dieses brauchte wiederum Dante, wenn er, die Vorzüge der verschiedenen Vulgärsprachen gegen einander abwägend (de vulg. el. I, 10), sagt, der langue d'oïl gehöre, propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem, alles zu, was in Prosa abgefaßt sei, nämlich die Bibelübersetzung, die Thaten der Trojaner und Römer, die so schönen Irrfahrten des Königs Artus und vieles andere, sei es Erzählung, sei es Didaktik. Dieses Urtheil, welches so oft in ähnlicher Form wiederkehrt, muß also ein sehr allgemeines, eine von Munde zu Munde gehende Sentenz gewesen sein. Aber nicht nur für die Prosa, sondern für den Ritterroman im allgemeinen galt das Französische als die passende Sprache, wie sie als solche auch schon der alte provenzalische Grammatiker Raimon Vidal bezeichnet hatte. In französischer Prosa verfaßte Rusticiano aus Pisa in den 70er Jahren des 13. Jahrhunderts eine weitschichtige und sehr ungeschickte Compilation von Geschichten der Tafelrunde, und dieser selbe Rusticiano war es dann auch, welcher 1298 im Gefängnisse zu Genua die Erzählung von Marco Polo's Reisen nach des Autors Diktate französisch niederschrieb. Die französische ritterliche Dichtung aber, besonders die des carolingischen Sagenkreises, brachte auf italienischem Boden eine ganze ausgedehnte Nachkommenschaft hervor, von welcher die Manuscripte der marcianischen Bibliothek in Venedig zahlreiche Reste aufbewahrt haben. Theilweise sind es freilich nur Abschriften in Frankreich entstandener Gedichte, welche der Copist durch Idiotismen seines eigenen Dialektes entstellt hat, so der Aliscans, der Aspremont, oder die Zusätze sind nicht bedeutend, wie im Gui de Nanteuil, dessen Einleitung von etwa 1000 Versen von dem italienischen Abschreiber herrührt. Manche andere dieser Gedichte jedoch sind neue Produktionen, mit bloßer Anlehnung an französische Originale oder auch von ganz freier Erfindung; beides haben wir in der Compilation von Erzählungen des carolingischen Kreises in dem französischen Ms. XIII von S. Marco, das letztere fast allein in der

Entrée de Spagne (Ms. XXI) und in der sogenannten Prise de Pampelune (Ms. V.) Dieses also ist eine wirkliche franco-italienische Literatur, französische Epen, welche von Italienern verfaßt sind.

Der Stoff der Entrée de Spagne und der Prise de Pampelune, die Eroberung Spaniens vor dem Verrathe von Ronceval, ist sonst von keinem der uns erhaltenen altfranzösischen Gedichte behandelt; sie würden also eine Lücke in den poetischen Bearbeitungen der Karlssage ausfüllen, wenn sie wirklich französische Chansons de geste zu Quellen hätten. Dieses ist aber sehr zu bezweifeln. Der Verfasser der Entrée erzählt, daß ihm Erzbischof Turpin im Traume erschienen sei und ihn aufgefordert habe, seine Chronik in Reime zu bringen; in der That folgt er zu Anfang seines Gedichtes der Darstellung des Pseudo-Turpin; weiterhin erklärt er dann, auch aus Jean von Navarra und Gautier von Aragon zu schöpfen, welche ganz unbekannt sind, und die er sich ausgedacht haben wird, um seinem Publikum Achtung vor seiner Gelehrsamkeit einzuflößen. Endlich für einen Theil seines Werkes, und gerade den wichtigsten giebt er selbst zu, daß er seine Erfindung sei. Er knüpft mit dieser an die lange dauernde Belagerung von Pampelona und Rolands Entzweiung mit dem Kaiser an. Roland hat ohne Wissen des Oheims einen Zug gegen Nobles unternommen und die Stadt erobert; trotz des glücklichen Erfolges ist Karl so aufgebracht, daß er ihm bei seiner Rückkehr einen Backenstreich giebt. Roland verläßt erzürnt das Lager, und die Abenteuer, welche ihm nun in der Ferne begegnen, bilden eben für den Verfasser den Gegenstand, an welchem er seine eigene Einbildungskraft üben oder auch schon gebräuchliche Gemeinplätze wiederholen kann. Es sind nämlich ungefähr dieselben Erlebnisse, wie sie spätere französische Chansons von den verschiedenen carolingischen Helden berichteten, und wie sie besonders in dem Huon de Bordeaux zur Darstellung kommen, wunderbare Fahrten und Abenteuer, welche einen Einfluß der Romane der Tafelrunde und der Kreuzzugsepen verrathen. Roland geht in den Orient, vertheidigt unter falschem Namen eine sarazenische Prinzessin, Diones, die Tochter des Königs von Persien, gegen einen sie bedrohenden verhaßten

Freier, den König Malquidant, bekehrt dann das ganze Haus des persischen Sultans zum Christenthum, nimmt sich Samson, dessen Sohn, zum Begleiter, besucht die heiligen Stätten Palästina's, und begiebt sich wieder auf die Heimreise. Unterwegs wird er an eine öde Küste verschlagen und erhält vom Eremiten Samson, bei dem er herbergt, die jenem von einem Engel offenbarte Kunde, daß er noch 7 Jahre zu leben habe, Spanien erobern und dann durch Verrath umkommen werde. Endlich trifft er wieder bei Karls Heer ein, gerade als alle Großen dem Kaiser den Dienst aufkündigen wollen. Die Versöhnung erfolgt, und der Kampf gegen die Sarazenen nimmt seinen Fortgang. — Die Wirkung des ganzen Gedichtes auf die folgende Gestaltung der ritterlichen Literatur in Italien war eine bedeutende; besonders aber mußte diese romanhafte Episode gefallen, und sie ist das Vorbild geworden für viele der späteren Poeme und Romane, in denen der Held auf die gleiche Weise glorifizirt wird. Ein Zug, welcher die Nationalität des Verfassers bezeichnet, ist in der Entrée die Hervorhebung von Rolands Beziehung zu Italien; er ist bei Beginn des Krieges gegen Spanien mit Olivier nach Rom gezogen und hat dort vom Papste eine Armee von 20 Tausend Streitern der Kirche erhalten, welche er nun, als Senator von Rom, im Kampfe anführt.

Die sogenannte Prise de Pampelune führt diesen ihr von Michelant gegebenen Titel mit geringem Rechte; die Einnahme von Pampelona bildete nur den Anfang, der überdies verloren ist; wo das Gedicht jetzt beginnt, ist die Stadt bereits erobert, und es folgen Unternehmungen gegen Estella, Cordova (Cordes) und andere Städte; das Werk wäre also eher „Die Eroberung Spaniens" zu nennen und ist, wie wir sehen werden, wirklich nur Theil einer Fortsetzung der Entrée. Die Darstellung unterscheidet sich von der der meisten Chansons de geste und auch der ziemlich lebendigen Entrée durch den Mangel an Phantasie, durch eine gewisse chronikenartige Trockenheit; die vielen Beschreibungen von Schlachten, die sich mit einer Art von strategischer Präcision entwickeln, mit häufiger und genauer Angabe der Truppenzahl, nicht bloß jenen allgemeinen Hyperbeln der alten Chansons de geste, das gerade Fortlaufen

der Handlung ohne jenes Abreißen und Wiederanknüpfen des Fadens, wie es in der Volksdichtung Sitte war, zeigen schon die Hinneigung zum Style der Geschichtserzählung, die später so auffallend in den Reali di Francia und ähnlichen Büchern hervortritt; wie in diesen reiht sich hier Schlacht regelrecht an Schlacht, dazwischen die Märsche, die Uebergaben der Städte, dann Metzeleien oder massenhaftes Taufen der besiegten Sarazenen. Dabei macht sich wieder der Patriotismus des lombardischen Verfassers geltend in der bedeutenden Rolle, welche dem Desirier (Desiderius) zuertheilt wird, während die aus Frankreich stammenden Gedichte nichts von dessen Theilnahme an dem Kriege in Spanien wissen; hier ist er einer von Karls treuesten und tapfersten Vasallen; Pampelona ist durch seine Tüchtigkeit erobert worden, und noch öfters trägt er hauptsächlich zu den wichtigsten Entscheidungen bei. Als er sich vom Kaiser eine Gnade ausbitten soll, verlangt er, anstatt Land und Leute, nur Vergünstigungen für seine Lombarden, daß keiner von ihnen je in Leibeigenschaft gerathen dürfe, daß jeder, auch ohne adlig zu sein, Ritter werden könne (v. 341 ff.):

Le don que je vous quier, oiant la baronie,
Est que frans soient sempre tous ceus de Lombardie:
Chi en comprast aucun, tantost perde la vie;
E che cescun Lombard, bien qu'il n'ait gentilie
Che remise li soit de sa ancesorie,
Puise estre civaler, s'il a pur manantie
Qu'il puise mantenir à honour civalerie.
E si veul che cescun Lombard sens vilenie
Puise sempre portier çainte la spee forbie
Devant les empereres; qui veut en ait envie.
Autre don ne vous quier ne autre segnorie.

Es wird ihm bewilligt; Karl d. Gr. äußert zu Naime, so wenig zu verlangen sei doch Thorheit; aber sein weiser Rathgeber erwidert, Desiderius habe Recht; er habe die edelste Forderung gethan, und dabei rühmt er die Lombardei, des Königs Land, als das schönste, so daß er anderer nicht bedürfe.

Wie das zweite Gedicht die Handlung des ersten nach einer Unterbrechung fortsetzt, so treten auch in beiden die nämlichen Personen mit demselben Charakter und in denselben Verhältnissen

auf, theilweise solche, welche sonst in der Literatur der Chansons de geste unbekannt sind, besonders Isorié, der Sohn des Malceris von Navarra, und Samson, der unter die 12 Pairs aufgenommene Sohn des Königs von Persien, der in der italienischen Ritterdichtung dann beibehalten wurde. Von Interesse ist vor allem die Gestalt des Estout, welche, in den Epen Frankreichs von geringer Bedeutung, hier mehr in den Vordergrund rückt und schärfer gezeichnet ist. Estout ist ein Spaßvogel; sein täppischer Witz verschont auch den Kaiser nicht, und dieser, sowie die Barone, besonders Roland, dem er mit treuer Liebe anhängt, lachen gern über ihn. Er nimmt die Stadt Toletele (Prise, 4842 ff.) durch eine List ein, indem er sich nach Tödtung des Fahnenträgers das feindliche Feldzeichen vorantragen läßt und so die Einwohner täuscht. Dann macht er sich einen Scherz, läßt alle Zugbrücken aufziehen und verweigert dem christlichen Heere die Aufnahme. Karl d. Gr. sagt (5078 ff.):

. . . „Bieus sire Hestous, pour amour vous prion
Che vous nous hostaliés dedens vetre maison.“ —
„Ne ferai“ dist le duc „parlé avés en perdon.
Alés vous aoberzier par delez cil boison;
Car ci dens ne entreriés, bien le vous afion.“ —
Iluec estoit Roland qui rioit à fuson
Des paroles Hestous . . . .

Roland muß durch freundliche Worte und Anrufung der Liebe zu ihm den respektlosen Spötter bestimmen, doch den Kaiser einzulassen. Bei gefahrvollen Unternehmungen zeigt sich Estous beständig mißtrauisch und warnt seine Gefährten, ohne daß es ihm jedoch selbst an Muth und Tapferkeit gebräche. So haben wir in dieser Mischung von Ritterlichkeit, Narrheit und Leichtfertigkeit einen originellen, halb komischen Charakter, welcher nahezu ebenso wieder in den toskanischen populären Poemen auftritt, und Bojardo und endlich Ariosto die Grundlage zu ihrem unsterblichen Typus Astolfo's darbot. Und noch etwas beweist auch hier die große Bedeutung, welche diese beiden franco-italienischen Gedichte für die spätere italienische Ritterliteratur gehabt haben; in der letzteren ist Astolfo stets Engländer, wogegen er in der französischen Sage Herzog von Langres war; diese Veränderung der Nationalität ist

nun entsprungen aus einem Mißverständniß des Verfassers der Entrée; er nennt seinen Estout zuerst allerdings ganz richtig de Lengres und Lengrois, dann aber auch de Lengles und Lenglois, woraus ihm endlich l'Englois, Englois geworden ist, ohne daß er den großen Unterschied merkte. Die Prise kennt dann Estout schon nur noch als Engländer.

Der Verfasser der Entrée bezeichnet sich an einer Stelle als Paduaner, sagt aber, er wolle seinen Namen nicht angeben; indessen man meinte, er sei in eine Inconsequenz verfallen; denn in den letzten Zeilen des Ms. XXI nennt sich ein Nicolas; so hielt man die Entrée de Spagne für das Werk eines Nicolas von Padua, und L. Gautier vermuthete dann, daß von demselben auch die Prise herrühre. Diese Ansicht machte G. Paris zu der seinigen. Aber hierauf nahm Gautier seine frühere Vermuthung zurück, und besonders wies P. Meyer aus den doch nicht unbedeutenden Verschiedenheiten in der Darstellungsart, in Vers und Sprache nach, daß nicht beide Gedichte aus derselben Feder stammen können. Endlich hat eine Untersuchung von A. Thomas das Verhältniß völlig aufgeklärt. Der Autor der Entrée hat sich wirklich nicht genannt; wir wissen von ihm also nur, daß er ein Paduaner gewesen. Dagegen der Nicolas, der in den letzten Zeilen erscheint, ist nicht jener Paduaner, sondern ein anderer Dichter, ein Fortsetzer, wie die Worte selbst deutlich zeigen; zu dieser Fortsetzung und nicht zur Entrée gehören schon die letzten 131 Verse in der Handschrift, und zu ihr gehört nach einer großen Unterbrechung die Prise de Pampelune; was in der Lücke fehlt, ist verloren gegangen oder wenigstens jetzt unbekannt. Die große Aehnlichkeit, bei mancher Verschiedenheit, rührt daher, daß der Fortsetzer eben das Werk des Paduaners vor sich hatte und in derselben Weise weiter zu arbeiten suchte. Und Thomas machte ferner wahrscheinlich, daß dieser Fortsetzer, also der Verfasser der Prise dieselbe Person ist mit dem Nicolas von Verona, von welchem ein noch ungedrucktes franco-italienisches Gedicht über die Passion Christi herrührt, und welcher zu Anfang dieses Poems selbst sagt, er habe viele Geschichten in Versen und in französischer Sprache erzählt.

Ein drittes kürzeres franco-italienisches Gedicht, welches einen

sonst in der altfranzösischen Literatur nicht bearbeiteten Gegenstand behandelt, gehört einem ganz anderen Sagenkreise an, nämlich dem trojanischen; es ist der Roman d'Hector oder, wie er in anderen Handschriften heißt, der Roman d'Ercules. Es ist die Geschichte von einem Kampfe Hectors mit dem hier als fürchterlichen Riesen geschilderten Hercules, den er tödtet, indem er so das Schicksal des Laomedon und der Hesione rächt. Dem veränderten Stoffe gemäß finden wir hier auch verschiedene Form. Wenn jene den Chansons de geste entsprechenden Produktionen in den ihnen gewöhnlichen einreimigen Tiraden von 10 und 12 silbigen Versen abgefaßt sind, so erscheinen im Hector 8 silbige Reimpaare wie in Benoît's Roman de Troie, mit Beziehung auf welchen diese Erzählung erfunden ist; es war, wie Joly bemerkte, eine Geschichte der Jugendthaten des Helden, Enfances d'Hector, wie man solche in späterer Zeit oft als Einleitung den berühmten Chansons de geste zudichtete.

Die Sprache in diesen drei Gedichten, ebenso wie die der Arbeiten Rusticiano's aus Pisa, ist kein reines Französisch, sondern zeigt deutlich die Einwirkung der norditalienischen Mundarten, und zwar meistens in solcher Weise, daß die Vermuthung ausgeschlossen bleibt, dergleichen möchte erst von den Copisten hineingebracht sein. Da werden nicht selten Worte und Redewendungen gebraucht, welche dem Italienischen eigen, dem Französischen stets fremd waren; andere sind in ihrem Lautbestande italienisch gefärbt; dem Reime zu Liebe werden dazu die Worte oft stark entstellt. Endlich die prosodische Regel ist halb italienisch, halb französisch, insofern als alle Vocale der Elision und Synärese unterworfen werden können, aber nicht müssen. Da übrigens diese Einmengung des Italienischen von den einzelnen Autoren ausgeht, so ist es natürlich, daß, trotz so vieler Gemeinsamkeiten, auch Unterschiede in der Sprache dieser Produktionen statthaben; besonders ist zu bemerken, daß die Prise mehr italienische Elemente aufweist.

Die vielbesprochene Compilation von franco-italienischen Poemen im Ms. XIII von S. Marco umfaßt in ihrem gegenwärtigen, zu Anfang unvollständigen Zustande den Bueve von Hanstone, der in zwei Theile getrennt wird durch die Einschiebung der Geschichte

von Bertha mit dem großen Fuße oder, wie sie hier heißt, mit den großen Füßen (Berta de li gran pié), dann die Jugendschicksale Karls d. Gr., hier Karleto genannt (bei den Franzosen Mainet), Milo und Bertha, zwei Gedichte über Ogier den Dänen, und endlich den Macaire, also eine cyclische Composition, wie dergleichen die späteren Volksbücher liebten, und wahrscheinlich das Ganze von einem einzigen Verfasser, zu urtheilen nach dem gleichmäßig durchgehenden Charakter. Auch hier ist allenthalben nicht an bloße Herübernahme französischer Gedichte zu denken; sondern es sind entweder Umformungen, die ihren Grund in der nur mündlichen Ueberlieferung des Originals haben, oder auch wirkliche Zusätze und neue Erfindungen. Der letzteren Art scheint, wie bemerkt worden ist, namentlich die Geschichte von Milo und Bertha; die französischen Quellen kennen sie nicht, ja sind im Widerspruche mit ihr; dazu ist der Schauplatz der Ereignisse Italien, und Roland, von dessen Jugend hier berichtet wird, war unter den Helden der Karlssage in Italien stets besonders populär. Ferner hat man auf einen originellen Zug der ganzen Compilation aufmerksam gemacht, der auf die weitere Formation der Rittersage in Italien von entscheidendem Einflusse war, nämlich die Vereinigung der sämmtlichen Verräther zu einer Geste der Maganzesen, der dann später die wackeren Helden gleichfalls als ein Haus, das von Chiaramonte, gegenübertraten. Der Verräther war eine typische Figur der Chansons de geste; er erscheint überall, bald unter diesem, bald unter jenem Namen, als Ganelon, als Hardré, als Griffon, als Doon u. s. w. Auch zeigte sich schon in Frankreich die Neigung, alle diese Bösewichter von einer Familie abstammen zu lassen; aber erst in Italien erhält diese Unifizirung des bösen Prinzipes ihre große Bedeutung und allgemeine Herrschaft, und erst hier kommt der Name derer von Maganza (Mainz) auf, der ihnen stets verblieben ist. Der Grund war, wie G. Paris zeigte, eine Verwechselung des Doon de Maience, der Stammvater Ganelons, aber auch Renaut's war, mit dem ganz verschiedenen Verräther Doon de Maience im Bueve von Hanstone.

Die Darstellungsweise des venetianischen Compilators ist die ungeschickteste und plumpeste, die man sich vorstellen kann; es ist

offenbar ein Bänkelsänger der niedrigsten Art, welcher auch an sich fesselnde und fruchtbare Stoffe durch seine Plattheit und Weitschweifigkeit verdirbt; die Form, der als Typus der 10 silbige Vers zu Grunde liegt, ist auf's äußerste verwahrlost und wimmelt von Verstößen. Man sieht also, wie auch Leute aus dem Volke und von geringer Bildung sich des fremden Idioms für ihre Produktionen bedienten; aber freilich ist dasselbe dabei in einer seltsamen Weise zugestutzt worden. Wenn die Ausdrucksweise der Entrée, der Prise, u. s. w. immer doch noch eine Art modifizirtes Französisch war, so haben wir es hier mit einem ganz barbarischen Jargon zu thun, in welchem unablässig der Dialekt durch die fremde Sprache hindurchbringt, die französischen Worte italienische Endung annehmen, Ausdrücke aus dem Idiom des Verfassers sich in Menge einschleichen, endlich die Nothwendigkeit des Reimes ganz ungeheuerliche und unmögliche Bildungen hervorbringt. In der Berta sagt z. B. Pipin zu denen, welche er ausschicken will, ihm die Braut zu holen, folgendermaßen (v. 230 ff.):

Qe un çubler qe è qui arivé
Por veoir questa cort e la nobilité
Tuto li son afaire el m'a dito e conté,
Qe in la dama no è nul falsité,
Salvo q'ela oit un poco grande li pé;
Nian por ço non vo' je qe stagé,
Qi la po avoir, qe no la demandé.[1])

Kaum weniger barbarisch als in dieser cyclischen Compilation ist Form und Sprache in dem größten Theile des venetianischen Rolandsliedes in der Handschrift IV von S. Marco; da nun dabei der Text inhaltlich dem echten altfranzösischen in der Handschrift von Oxford überlieferten sehr nahe steht, so muß hier die starke Veränderung des Ausdruckes durch die mündliche Ueberlieferung des französischen Gedichtes entstanden sein.

Die Corruption der Sprache kann offenbar in dieser zweiten

[1]) „Denn ein Spielmann, welcher hier angekommen ist, um diesen Hof und den Adel zu sehen, hat mir alles gesagt und erzählt, was sie betrifft, daß es in der Dame keinen Fehl giebt, außer daß sie ein wenig große Füße hat: nichts desto weniger will ich nicht, daß ihr Abstand nehmt, sie zu verlangen, wenn man sie haben kann."

Kategorie von Denkmälern ebenso wenig bloß das Werk von Copisten sein, wie in der ersten, und der Versuch, aus der uns erhaltenen Form correktes altes Französisch herzustellen, wie ihn Guessard mit dem Macaire gemacht hat, mußte, trotz aller Gewaltthätigkeiten, mißlingen. Die Texte müssen so oder annähernd so abgefaßt sein, wie wir sie heute besitzen. Andererseits aber hat man die Wichtigkeit dieses Faktums sehr übertrieben. Bartoli glaubte hier die Keime einer neuen Sprache wahrzunehmen, welche im Begriffe war, sich aus der Mischung des Französischen und der norditalienischen Dialekte zu bilden. Das Phänomen ist aber gewiß weit mehr individuell gewesen; daher die Verschiedenheit der mundartlichen Beimischung in den einzelnen Werken, je nach den Kenntnissen des Verfassers, während die Aehnlichkeit in gewissen Zügen sich aus der Identität der einwirkenden Mundart erklärt. Daß eine solche Sprache je gesprochen worden sei, glaubt Niemand, auch Bartoli nicht. Es war ein künstliches Produkt, hervorgegangen eben aus jener Ansicht, daß für eine bestimmte dichterische Gattung nothwendig das fremde Idiom verwendet werden müsse. Wollte man in Oberitalien im 13. Jahrhundert lyrisch dichten, so schrieb man provenzalisch, wollte man die aus Frankreich gekommenen Geschichten erzählen, so schrieb man französisch. Der Unterschied war jedoch der, daß jene Lyriker fein gebildete Hofdichter gewesen sind, welche die langue d'oc so meisterhaft handhabten, daß man sprachlich ihre Verse sehr selten von denen der Troubadours unterscheiden kann. Die Erzähler dagegen gehörten tiefer stehenden Classen der Gesellschaft und bisweilen sogar der Masse des Volkes an, und indem sie sich bemühten französisch zu schreiben, nahmen ihnen die fremden Worte unter der Hand mehr einheimische Gestalt an, vertauschten ihre Endungen mit den gewohnten italienischen, oder auch, wo die französische Vocabel und Construktion sich nicht schnell genug dem Gedächtnisse darbot, setzte man einfach die italienische an deren Stelle. Sie glaubten somit französisch zu schreiben und verdarben dasselbe mit der Sprache, die sie im Munde führten, so wie im Mittelalter viele vortreffliches Latein zu schreiben glaubten, und statt dessen das romanisirte Volkslatein zum Vorschein brachten.

Die ritterliche Literatur, die aus Frankreich gekommen, war

jedenfalls also damals schon tief in das Volk gedrungen; diese bunten mannichfaltigen Erzählungen von Kaisern und Königen, von Schlachten und Eroberungen, von wilden Sarazenen, überwundenen Riesen und befreiten Prinzessinnen waren wohl geeignet, der Menge zu gefallen und ihre bewegliche, abwechselungssüchtige Phantasie zu beschäftigen. Es gab in dieser Zeit schon Bänkelsänger, welche, wie in Frankreich, dem Volke ihre Geschichten auf Straßen und Plätzen vortrugen, und den Beweis dafür, wenn er noth thäte, giebt uns der oft citirte Beschluß der Commune von Bologna, aus dem Jahre 1288, ut Cantatores Francigenarum in plateis Communis ad cantandum omnino morari non possint. Nur ist es nicht wahrscheinlich, daß die auf solche Weise der Menge zum besten gegebenen Produktionen von der Art der franco-italienischen gewesen seien. Manche haben allerdings geglaubt, daß die Italianisirung in denselben den Zweck gehabt habe, sie dem Verständnisse der Ungebildeten näher zu bringen; aber auch eine so weit gehende Sprachkenntniß, um diesen Jargon beim bloßen Hören zu verstehen, kann man bei dem Volke im Allgemeinen nicht voraussetzen. Eher mag für den öffentlichen Vortrag der Straßensänger, wie dieses Pio Rajna annimmt, eine zweite Form gedient haben, in welche sich bereits die französischen Stoffe kleideten. Es sind das Versionen in venetianischem Dialekte, mit gewissen, doch viel schwächeren Reminiscenzen aus der fremden Sprache. Während also in der eigentlichen franco-italienischen Literatur das Französische die Grundlage bildet, zu welcher das mundartliche italienische Element als etwas Secundäres hinzutritt, ist hier umgekehrt die italienische Mundart der Grundbestandtheil und die französische Färbung nur oberflächlich. In dem venetianischen Bovo d'Antona findet sich z. B. folgende Tirade (v. 170 ff.):

„Fiolo," disse Synibaldo, „porestu çivalçer
Palafren o destrer? A San Simon voio ander;
Che quelo castelo me donà to per;
Per quelo castelo so vassalo me faço clamer;
El è ben trenta ani ch'el me l'à doner.
Se a quel castelo te posso mener,
Io farò guera po'a sta cité."
Respoxe Bovolin: „Io porò ben çivalçer

Destrer e cavalo chi me possa porter;
Infin a San Simon averò ander."[1])

Die Form und Erzählungsweise dieses Gedichtes zeigt dieselbe Unbeholfenheit wie die des franco-italienischen im Ms. XIII; doch hat es vor diesem immerhin den Vorzug größerer Rapidität und Concision und verfehlt in seiner naiven Rohheit nicht, einen gewissen Eindruck auf den Leser zu machen. Denselben idiomatischen Charakter besitzen die wenigen Reste von Bearbeitungen, welche das im Mittelalter so beliebte Thierepos in Italien gefunden hat. Der Rainardo e Lesengrino in einer Oxforder Handschrift, ein Fragment von 814 sehr regellosen, paarweise gereimten Versen, deren Grundtypus der 8silbige ist, umfaßt zwei Branchen der Erzählung, die bekannte Anklage und Vertheidigung Renard's am Hofe des Königs Noble, und ein Abenteuer mit der Ziege, welche Renard überlisten will, wobei, wie gewöhnlich, Isengrin den Schaden davon trägt. Eine ganz kürzlich in der erzbischöflichen Bibliothek zu Udine entdeckte andere Redaktion scheint in 703 Versen vollständig zu sein und erzählt die nämlichen beiden Geschichten; auch alle Einzelheiten stimmen überein; Verse und Versgruppen aus dem Oxforder Fragmente kehren oft fast wörtlich wieder; eine der beiden Bearbeitungen muß also das Original der anderen, oder beide müssen aus derselben Quelle geschöpft sein. — Pio Rajna nimmt an, daß diese venetianische, französisch gefärbte Epik, von der jetzt nur wenige Denkmale bekannt sind, eine ausgedehnte gewesen sei, und daß sie, lebendig im Munde der umherziehenden Straßensänger, das Verbindungsglied zwischen den alten französischen und den späteren toskanischen Fassungen der Rittersage gebildet habe.

Die franco-italienische Literatur erstreckte sich über einen

---

[1]) „Sohn," sagte Synibaldo, „könntest du reiten auf einem Zelter oder Rosse? Nach San Simone will ich gehen; denn dieses Castell schenkte mir dein Vater; wegen dieses Castelles lasse ich mich seinen Vasallen nennen; es ist wohl 30 Jahre, daß er es mir geschenkt hat. Wenn ich dich nach diesem Castell führen kann, so werde ich dann gegen diese Stadt Krieg führen." Es erwiderte Bovolino: „Ich werde wohl reiten können auf Streitroß oder Pferd, das mich tragen kann; bis nach San Simone werde ich reiten."

längeren Zeitraum; ihren Anfang nahm sie wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts; ob aber diesem noch der eine oder andere der erhaltenen Texte angehört, läßt sich nicht mit voller Bestimmtheit sagen. Die Entrée und die Prise wird man eher schon in das 14. Jahrhundert setzen. Jedenfalls dauerte in diesem noch lange der Gebrauch des entstellten Französisch für die Ritterdichtung in Oberitalien fort. Eine Handschrift der Bibliothek von Turin enthält ein Gedicht über Huon d'Auvergne und seine Fahrt in die Hölle, wohin ihn Karl Martell gesendet hat, um von Lucifer den Tribut zu fordern; es ist italienisch, aber von rohester und regellosester Form, nicht selten völlig sinnlos, und deutet auf ein Original, das schon nicht rein französisch, sondern franco-italienisch war, und welches hier von einem ungebildeten Bearbeiter Zeile für Zeile in seinen eigenen Dialekt übertragen worden ist; in diesem Gedichte nun begegnen wir vielen Reminiscenzen aus der göttlichen Comödie; das franco-italienische Original gehörte also bereits dem vorgerückten 14. Jahrhundert an. Nicht weniger starke Beziehungen zu Dante hat ein anderer Ugo d'Alvernia in einem Paduaner Manuscripte, der in venetianischer Mundart mit wenigen französischen Bestandtheilen, wie der Bovo und der Rainardo, geschrieben ist, an manchen Stellen in nahem verwandtschaftlichen Verhältniß zu dem turiner Gedichte steht, anderswo sich jedoch stark von ihm entfernt, und daher auf eine andere, wohl gleichfalls franco-italienische Version zurückgehen wird. Im Jahre 1358 schrieb Niccolò da Casola aus Bologna für die estensischen Fürsten ein langes Poem über Attila in barbarischem Französisch und ganz im Style der populären Epik. Das späteste Produkt der franco-italienischen Literatur endlich ist der Prosaroman von Aquilon de Bavière, das einzige derartige Prosawerk über einen Gegenstand der Karlssage, von Rafaele Marmora, wahrscheinlich einem Veroneser, verfaßt von 1379—1407. Der Held Aquilon, der fünfte Sohn Herzog Naime's, und die Geschichte selbst sind wohl vom Autor erfunden. Inzwischen war bereits die toskanische Ritterdichtung in Oktaven erblüht, und so ist das Werk, wie A. Thomas bemerkte, ein wahrer Anachronismus. Der Verfasser selbst ließ das noch recht deutlich hervortreten, indem er

als Einleitung und Schluß eine Anzahl italienischer Oktaven hinzufügte.

Wie also die Lyrik provenzalisch begonnen hatte, so begann die erzählende Dichtung in Italien französisch. Aber die letztere wendete sich an ein anderes Publikum; sie enthielt mehr lebendige Elemente in sich und bezeichnet so nicht bloß das Ende einer literarischen Entwickelung auf fremdem Boden, sondern wird zugleich der Anfang einer neuen und originellen, die, um aus ihr aufzugehen, freilich einer langen Zeit bedurfte. Die französische Rittersage fand Anknüpfungspunkte in Italien, durch welche sie sich leichter einzubürgern vermochte. Karl d. Gr. genoß eine bedeutende Popularität; er war den Italienern als der Wiederhersteller des römischen Kaiserthums fast einer der ihrigen geworden; er erschien als der Repräsentant der lateinischen Race gegenüber dem Germanenthum, und die Sage machte ihn auch zum Wiedererbauer des durch Attila oder Totilas zerstörten Florenz. Allein wenn die Rittersage fortbestand, so hatte sie ihre alte, ursprüngliche Bedeutung verloren; jener Geist, der sie einst geschaffen hatte, jenes Ideal, das sich in ihr verkörpert hatte, entsprach nicht mehr den gegenwärtigen Zuständen, auch in Frankreich nicht mehr, wo die Zeit der echten Epopöe längst vorüber war. Was das Volk in diesen Erzählungen noch fesselte, war nicht sowohl ein tiefes patriotisches und religiöses Interesse, als der Reichthum und die Mannichfaltigkeit des Geschehenden, der Glanz der vorgeführten Persönlichkeiten; Staunen und Verwunderung zu erregen, die Neugierde, die Lust am Abenteuerlichen zu befriedigen, das waren die Ziele des Erzählers. Hier war nicht der Stoff zum Epos, schon weil die Sage nicht national, nicht auf dem heimischen Boden erwachsen, sondern importirt war, und was sie für jetzt hervorzubringen vermochte, das waren Bänkelsängerpoesieen und Romane zur Unterhaltung für das Volk. In dieser bescheidenen und unscheinbaren Gestalt lebte sie fast zwei Jahrhunderte fort, um dann in die Regionen der Kunst emporzusteigen und, in den Werken Pulci's, Bojardo's, Ariosto's, vom Geiste der Renaissance durchdrungen und in ihrem innersten Wesen verändert wiederzuerscheinen.

VI.

Religiöse und moralische Poesie in Oberitalien.

Eine nationale Heldendichtung, mit welcher meistens die Literaturen beginnen, hat es in Italien nicht gegeben. Den Grund mögen wir in der Anlage des Volkes suchen, vielleicht aber doch noch mehr in seiner Geschichte und der Empfindungsweise, welche aus ihr entsprungen war. Es fehlte in Italien im Mittelalter ein starkes nationales Gefühl, das Gefühl der nationalen Zusammengehörigkeit; es fehlten einheimische große und mächtige Fürsten, gemeinsame Kämpfe gegen furchtbare Feinde, wie in Frankreich und Spanien. Ferner, die Zeit, in welcher bei anderen mittelalterlichen Nationen sich die Volkssage, die epischen Traditionen bildeten, war für Italien keine heroische Epoche; die Herrschaft gehörte Ausländern; die großen Kriegsthaten wurden auf diesem Boden von Longobarden verrichtet, ehe diese ein Bestandtheil der Nation geworden waren, von Franken, von deutschen Kaisern; die Normannen, als Eroberer, als Besieger der Sarazenen, waren Franzosen, noch nicht Italiener, und die Spuren, welche sie in der Epik hinterließen, finden sich in der französischen Dichtung. Hier überall war kein italienischer Ruhm, kein nationaler Stolz, keine nationalen Helden. Auch die Italiener haben dann ihre heroische Zeit gehabt. Es waren die Kämpfe der Städte um ihre Freiheit, welche so voll sind von poetischen Elementen, von Patriotismus, Energie, wilder Kriegslust und Barbarei; es waren die kühnen Seekriege der Pisaner, Genuesen und Venetianer. Aber hier sind die Kräfte zersplittert, das Interesse des Municipiums ist es, für welches man kämpft, und nicht das des weiteren Vaterlandes. Und diese Zeit der Macht und Streitbarkeit fällt schon in eine lichte, historische Periode, wo die Studien wieder beginnen, wo der Geist sich zum Alterthum zurückwendet, wo Chroniken geschrieben, und nicht mehr Sagen gebildet wurden.

Eben weil die heimischen Stoffe für die erzählende Dichtung fehlten, hatte man so bereitwillig die des Auslandes aufgenommen; aber diesen, der Rittersage, mangelte die tiefere Grundlage in den

Sitten und Bestrebungen der Nation; sie dienten zur Unterhaltung und Ergötzung. Den Ausdruck für die ernsten und tiefen Interessen der Zeit und des Volkes werden wir nicht hier suchen dürfen, in den Reimereien der Straßensänger von Karl, Roland und Olivier; wir finden ihn anderswo, nämlich in den Bearbeitungen jenes Stoffes, welcher, allen christlichen Nationen gemeinsam, bei einer jeden im Mittelalter gleich populär sein mußte. Die religiöse Poesie beschäftigte sich mit der höchsten Angelegenheit der Menschheit, mit der großen Frage, welche in einer gläubigen Zeit die unablässige, lebendige Sorge der Geister, den Mittelpunkt des moralischen und intellektuellen Lebens bildete, der Frage des ewigen Heiles, der Rettung der Seele, des künftigen Daseins, mit welchem verglichen das gegenwärtige, irdische unbedeutend und verächtlich wurde. Dieser Gegenstand, welcher so tief in dem Innern des Menschen wurzelte, trug in sich einen poetischen Gehalt, welcher bei der Berührung des Genius seine Fruchtbarkeit offenbaren sollte, zunächst uns aber in den unbeholfenen Gestaltungen volksthümlicher Dichter entgegentritt.

Oberitalien besitzt eine nicht geringe Anzahl religiöser Dichtungen des 13. Jahrhunderts. Die ältesten hier entstandenen Denkmäler dieser Art sind ein gereimter Decalog, welcher in ziemlich plumper Weise die zehn Gebote paraphrasirt mit Hinzufügung von Beispielen aus der heiligen Schrift zur Bekräftigung der Lehren, und ein Salve Regina, beide in bergamaskischer Mundart. Die Handschrift, welche sie enthält, soll aus dem Jahre 1253 sein. Die bolognesischen Notare zeichneten in ihren Documenten statt der Liebeslieder bisweilen auch fromme Poesieen auf; ein Memorial von 1279 enthält ein Pater Noster, wo stets ein oder mehrere lateinische Worte des Gebetes durch italienische zu einem Verspaare vervollständigt werden; ein Document von 1294 bietet ein Sonett auf die Jungfrau, und aus einer ferraresischen Handschrift bolognesischen Ursprungs stammt eine Lauda und ein Loblied in unregelmäßig gereimten Settenarien, beide gleichfalls auf Maria. Umfangreiche Werke haben wir dann von Barsegapè, Fra Bonvesin da Riva und Fra Giacomino von Verona. Es sind Geistliche, welche dem Volke in gemeinverständlicher Weise und in dem

heimischen Dialekte die heiligen Ueberlieferungen und die Wahrheiten des Glaubens vortragen. Trotz der Verschiedenheit der Gegenden, denen die Verfasser angehören, schreiben alle drei und so auch viele andere Schriftsteller Norditaliens derselben und einer späteren Zeit fast dieselbe Sprache, welche von den heutigen Mundarten dem Venetianischen am nächsten steht, aber auch wieder Elemente des jetzigen Mailändischen enthält, und man nahm daher früher an, daß sich hier eine Literatursprache zu entwickeln angefangen habe, welcher das Venetianische zum Muster gedient hätte, wie in Mittelitalien das Toskanische. Aber Ascoli hat nachgewiesen, daß die heutige Gestalt der Dialekte nicht für ihre ehemalige maßgebend sein könne, daß in den nördlichen Mundarten die Formen, welche man heute nur noch als charakteristisch für die eine oder die andere insbesondere kennt, zu Anfang allgemeiner und neben den verschiedenen Formen bestanden, so daß der Schriftsteller die Wahl zwischen ihnen hatte. Die Formen jener Dichtungen sind demnach wirklich gesprochene, nur daß neben ihnen noch andere vorhanden waren, welche im Dialekte blieben, während jene ausstarben. Freilich haben wir ja damit doch immerhin den Beginn eines literarischen Idioms, welches eben schon sofort sich zu bilden anfängt, wo man den Dialekt schriftlich verwendet; die Auswahl und Bevorzugung gewisser Formen vor anderen ist der Weg zur Abscheidung einer Schriftsprache. Aber die Norm, nach welcher man die Auswahl traf, war, wie Ascoli bemerkte, nicht sowohl das Venetianische, als vielmehr das überall so einflußreiche Provenzalische und das Französische; man zog die Bestandtheile des Dialektes vor, welche jenen literarisch schon ausgebildeten Idiomen am nächsten kamen. Auch die Einwirkung des Lateinischen ist bei den Geistlichen sehr natürlich und wenigstens für die Schrift unverkennbar, so daß wir hier also, in der Auswahl der Formen, in der Anpassung an ein fremdes und ein gelehrtes Ideal einen Vorgang hätten, welcher jenem für die Bildung einer Literatursprache in Süditalien angenommenen nicht unähnlich gewesen wäre.

Pietro di Barsegapè, welcher sich selber mehrfach so genannt hat, gehörte einer adligen mailändischen Familie an, deren Namen in lateinischen Urkunden a Basilica Petri geschrieben, und vulgär

zu Bascapè zusammengezogen wurde. Er erzählt in einem langen Gedichte, welches sich in einer Handschrift von 1274 findet: „wie Gott die Welt geschaffen hat, und wie der Mensch aus Erde geformt wurde; wie Gott vom Himmel zur Erde herabstieg in die reine, königliche Jungfrau; und wie er die Passion erduldete zu unserer großen Erlösung, und wie er am Tage des Zornes kommen wird, wo die große Verdammniß sein wird."

Como Deo à fato lo mondo,
E como de terra fò l'omo formo;
Cum el descendè de cel in terra
In la vergene regal polçella;
E cum el sostene passion
Per nostra grande salvation;
E cum verà al dì de l'ira,
Là o'serà la grande roina.

Es ist also die ganze große christliche Epopöe vom Sündenfall, der Erlösung und dem jüngsten Gerichte. Bei Gelegenheit der ersten Sünde werden lange moralische Betrachtungen über die menschliche Verderbtheit eingeschoben und den Kampf der Seele, welche immer in Buße und Casteiung leben möchte, mit dem widerspenstigen Leibe, der sie zum sinnlichen Genusse verführt. Dann folgt der Tadel der Welt und ihrer eitelen Güter, von denen wir uns abwenden müssen, um zum Heile zu gelangen; die sieben Todsünden werden die sieben Mägde genannt, mit denen der Mensch Buhlschaft treibt, und um derentwillen er in die Hölle fahren muß. Die Darstellung des Ganzen ist durchaus einfach, ohne jeglichen Schmuck, meist im genauen Anschluß an die biblische Ueberlieferung, mit einer gewissen Annäherung an die Vorstellungsweise der Zeit und der Hörer, wie wenn Judas des Herrn Seneschall und Kellermeister genannt wird, oder die heilige Jungfrau, als sie vom Kindbette aufsteht, zur Kirche geht und die Messe singen hört. Aber bemerkenswerth ist in dieser schlichten Erzählung die Ordnung und Klarheit; auf die ungebildeten Zuhörer dürfte sie einen bedeutenden Eindruck gemacht haben. Es ist eine kurze Wiedergabe des ganzen Glaubensinhaltes für das Volk, und der eigene feste Glaube des Verfassers giebt seinem Vortrage eine gewisse Wärme. Kann daher auch von Poesie eigentlich noch nicht die Rede sein, so

sind doch die Keime vorhanden, aus denen sie sich entfalten wird. Man muß den Ursprung einer Sache suchen, wo die Sache selbst noch nicht ist.

Die Verse Fra Giacomino's von Verona sind nicht weniger roh und ungeschickt als die Barsegapè's; der Verfasser war ein Franziskanermönch von geringer Bildung; aber um so näher finden wir uns hier dem Volke und dem, was es damals beschäftigte. Die beiden correspondirenden Gedichte, welche Giacomino selbst durch Nennung seines Namens am Ende des zweiten als sein Eigenthum gekennzeichnet hat, sind ganz besonders interessant durch ihren Gegenstand; sie handeln De Jerusalem celesti und De Babilonia civitate infernali, also über Paradies und Hölle. Die religiöse Poesie ist didaktisch, sie erzählt um zu lehren und zu bessern. Diese Dichter stehen in einem Gegensatze zu den gleichzeitigen Jongleuren, den frivolen und weltlichen Sängern, welche die Rittergeschichten erzählen. Wie diese wenden sie sich an das Volk, sind eine Art geistlicher Bänkelsänger; aber sie wollen nicht bloß die Neugier der Menge befriedigen, sondern dauernden Nutzen stiften; ihre Worte sollen in die Seele fallen, sie erschüttern und auf den Weg des Heiles führen: „Dieses," sagt Barsegapè, „ist keine solche Fabelei, wie ihr sie im Winter gemächlich beim Feuer sitzend euch anhöret; sondern, wenn ihr wohl die Rede verstehet, wird sie euch viel zu denken geben; wenn ihr nicht härter seid als Steine, werdet ihr darob große Furcht haben." Und Fra Giacomino: „Aber daß ihr nicht etwa euch im Herzen beruhigt, das ist hier nicht Fabel und Märe von Spielleuten; Jacomino von Verona, vom Minoritenorden, hat es zusammengetragen aus Text, Glossen und Predigt." Dieser Zweck der Besserung wird aber auf keine Weise vollkommener erreicht, als dadurch, daß der Phantasie der Zustand im künftigen Leben vorgestellt wird, der der Gerechten im Paradiese, um durch die Lockung so großer Seeligkeiten zur Uebung der Tugend anzuspornen, der der Bösen in der Höllenqual, um durch die Furcht von dem Laster abzuziehen. Vier Gedanken sind es, sagt Barsegapè, durch welche der Mensch sich retten kann, der Gedanke des Todes, der der Auferstehung, der des Paradieses und der der Hölle, und Fra Giacomino beschreibt in solcher Absicht die beiden Reiche der anderen Welt. Die Farben muß ihm natürlich das irdische Dasein

herleihen, aus welchem das Volk seine Begriffe von Freude und Qual für das Jenseits schöpft. In die Schilderung des Paradieses mischen sich daher Vorstellungen aus der Ritterdichtung mit ihrem glänzenden Ideal des Glückes und Ruhmes; die Seeligen bilden den Hofstaat der Himmelskönigin, welche sie mit Blumen bekränzt, mit schönen Rossen und einem weißen Banner beschenkt, daß sie allezeit lobpreisend vor ihrem Throne stehen. In der Hölle erscheint umgekehrt das Abbild der niedrigen Wirklichkeit, die Sünder werden von Beelzebub aufgespießt, mit Salz, Essig, Gift und Galle begossen und gebraten wie „ein schönes Schwein"; dann trägt man den Braten zu Lucifer; der aber findet, daß er noch nicht gar sei und schickt ihn in die Höllenküche zurück (V. 117 ff.). Es sind dieses humoristische Züge von einer naiven Rohheit; das satirische und komische Element, der bittere Spott über den Sünder, den die verdiente Strafe ereilt hat, stellte sich frühzeitig im Mittelalter in den Beschreibungen der Hölle ein, und so finden wir es dann bei Dante wieder. Eine plastischere Anschauung vom Aufenthalte der Seeligen und der Verdammten fehlt hier; immerhin aber ist Giacomino einer der zahlreichen Vorläufer der göttlichen Comödie. Ihm gehören wahrscheinlich noch fünf andere Gedichte zu, welche in der venetianischen Handschrift auf jene beiden folgen, eines von der Liebe Christi, eines vom jüngsten Gerichte, wo die Seele ihren Leib zu Tugend und Gehorsam mahnt, eines über die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens, welches beachtenswerth ist wegen gewisser lebendiger und realistischer Schilderungen, endlich eine Lobpreisung der Madonna und eine Reihe von Gebeten an sie und die heilige Dreieinigkeit. In dem Lobliede auf Maria erscheinen wieder einige ritterliche Reminiscenzen; der Dichter nennt sich den Mannen der Jungfrau; sie allein will er in seinen Versen feiern, nicht irdische Frauen, wie die anderen Dichter es thun. Und dieses Bild des feudalen Verhältnisses, an welches man aus der höfischen Lyrik gewöhnt war, übertragen auf die religiösen Empfindungen für Maria, begegnet auch in einem kürzlich bekannt gemachten Gebete in der Form des Serventese, welches überhaupt in Sprache und Ideen große Aehnlichkeit mit den letztgenannten fünf Gedichten und mit ihnen wohl denselben Autor hat.

Fra Bonvesin da Riva aus Mailand gehörte zum Orden der Humiliati und scheint in demselben eine angesehene Stellung eingenommen zu haben; er wird in Chroniken in den Jahren 1288 und 1291 erwähnt. Bonvesin stand auf einer höheren Bildungsstufe; ein ehedem beim mailänder Minoritenkloster befindlicher, jetzt nicht mehr vorhandener Grabstein, dessen Alter freilich nicht bezeugt ist, nannte ihn doctor in grammatica, und er verfaßte mehrere lateinische Schriften, ein Chronicon de Magnalibus Urbis Mediolanensis, welches Galvaneus Flamma in seinen Manipulus Florum aufnahm, und, theils in Prosa, theils in Distichen, einen Traktat De discipulorum preceptorumque moribus seu Vita Scolastica, der mehrfach gedruckt worden ist. Auch seine italienischen Dichtungen haben ein regelrechteres Ansehen; sie sind in vierzeiligen einreimigen Strophen jener Langverse mit scharfer Cäsur geschrieben, welche man heut' Martelliani nennt, und welche für die populäre Dichtung damals ein sehr gebräuchliches Metrum waren; wir fanden sie bereits in der Rosa fresca, und Barsegapè und Giacomino bedienten sich ihrer neben anderen kürzeren Versen. Die Gegenstände, welche Bonvesin behandelt, weisen eine größere Mannichfaltigkeit auf; die Tendenz ist überall dieselbe wie bei den anderen geistlichen Dichtern. Er beginnt eine Beschreibung des jüngsten Gerichtes mit den Worten: „Dieses sind schreckliche Worte, welche großen Werth in sich haben; durch sie sollte ein jeder zu großer Furcht erregt werden, seine Sünden zu beweinen und in große Angst zu gerathen, und danach das Werk zu thun, das dem Schöpfer gefallen möge."

Queste en parolle terribele, ke portan grand valor,
Donde se devrave commove zascun a grand temor,
A planze li soi peccai e star in grand tremor,
E far quel' ovra apresso ke plaza al creator.

Anderswo spricht die Seele zu ihrem Leibe und mahnt ihn durch Beschreibung der Höllenqual, wie bei Fra Giacomino, oder sie sucht den Leib nach dem Tode wieder auf, die des Guten, ihn zu loben, die des Lasterhaften, ihn zu schelten, ihm die Schuld an ihrer Pein aufzubürden. Es sind die Dialoge zwischen Leib und Seele, wie sich deren in allen damaligen Literaturen finden, am berühmtesten die lateinische Visio Fulberti oder Philiberti, welche vielen von

denen in den Vulgärsprachen die Anregung gegeben haben wird. Das Gespräch ist überhaupt eine volksthümliche, im Mittelalter besonders beliebte Form der Dichtung, welche man in ernster und scherzhafter Absicht verwendete. Wir begegneten ihr in dem Contraste der Rosa Fresca, in der Gemma leziosa, in den bolognesischen Balladentenzonen und anderen Gedichten populären Charakters. Lateinisch giebt es einen Streit zwischen dem Flachs und dem Schafe (Conflictus Ovis et Lini) von Hermannus Contractus (aus dem 11. Jahrhundert) mit moralischer Tendenz, eine Disputatio Mundi et Religionis mit ascetischer Absicht, wogegen der Conflictus Veris et Hiemis und die Contentio Aquae et Vini bloß zur Unterhaltung dienen sollten. Unter den Dialogen Bonvesins erinnern manche an diese lateinischen; so giebt er, nach der Weise der Fabel, und wie es in dem Conflictus Ovis et Lini geschieht, Thieren und Pflanzen die Sprache, läßt das bescheidene Veilchen mit der stolzen Rose, die fleißige Ameise mit der leichtfertigen Fliege streiten, um daraus Mahnungen zum gottgefälligen Leben herzuleiten. In einem anderen Gedichte streitet Satanas mit der heiligen Jungfrau, die ihm die reuigen Sünder entzieht und zu Gott zurückführt, und der Teufel zeigt sich da schon als der Logiker, der er bei Dante sich zu sein rühmt; er setzt der Madonna mit guten Gründen heftig zu, so daß sie alle theologische Weisheit zu Hilfe nehmen muß und schließlich doch nur für ein gläubiges Gemüth im Rechte bleibt. Auch der Sünder disputirt mit Maria und weiß sie zu überzeugen, daß sie sich für ihn verwenden müsse; denn ihm verdanke sie es ja, daß sie Mutter Gottes geworden, der ohne die Sündigkeit der Menschheit nicht auf die Erde herabgekommen wäre, eine Argumentation, welche im Mittelalter oft wiederholt wurde.

Der ausgedehnteste dieser Contraste ist der „Traktat der Monate“ (Trattato dei Mesi), den wir wiederum mit dem Conflictus Veris et Hiemis vergleichen können; denn wie in diesem die Jahreszeiten redend eingeführt sind, so hier die Monate. Es tritt einer nach dem andern auf, wirft dem Januar seine Trägheit und andere Sünden vor und rühmt sich seiner eigenen guten Eigenschaften und des Nutzens, den er stifte. Januar soll daher aufhören, ihr König zu sein, da er diesen Rang nicht verdiene. Dann

ergreifen sie die Waffen und stürzen auf ihn los; aber er erhebt sich vom Feuer mit einer großen Keule, und diese, sowie eine sehr weise Rede von 46 Strophen, die er ihnen hält, führen die rebellischen Unterthanen zum Gehorsam zurück. Hier ist ein scherzhafter Eindruck bezweckt; aber den Schluß bildet die Nutzanwendung: Man soll nichts Großes beginnen, wenn man nicht weiß, wie man zum Ziele gelangen kann. Und an moralischen Sentenzen fehlt es auch in den Reden des Januar und der anderen Monate nicht.

Bei Bonvesin nimmt im allgemeinen das Moralisiren und Predigen einen großen Raum ein; er geht oft gar zu sehr in das Breite, und, wo er belehren kann, da wählt er nicht, giebt ohne Unterschied alles und jedes, auch das Widerwärtige, wie an einer Stelle des Gedichtes über die Almosen (V. 257 ff.), wo er die ekelhaften Dinge in den Hospitälern beschreibt. Aber bisweilen bringt auch der Glaube, welcher ihm die Phantasie erwärmt, eine Darstellung oder ein Bild von unerwarteter dichterischer Energie hervor. So, wenn es bei der Schilderung des jüngsten Gerichts von den Verdammten heißt (V. 77 ff.): „Dann werden sie die Teufel zur linken Hand erblicken, mit denen sie immerdar im glühenden Feuer wohnen werden; das glühende Gewissen werden sie drinnen im Herzen haben, und draußen von allen Seiten die glühende Welt," oder, wenn er weiterhin die fürchterliche Scene zwischen dem verdammten Vater und dem verdammten Sohne beschreibt, welche sich gegenseitig anklagen und verfluchen und wie wüthende Hunde sich zerfleischen, weil sie einst im Sündigen einig gewesen sind (V. 185 ff.).

Wo aber Bonvesins Begabung am glücklichsten zur Geltung kommt, das ist naturgemäß in der Erzählung; sie entsprach am meisten dem volksthümlichen Geschmack, und ist wirkungsvoll in der gläubigen Einfalt, mit der sie vorgetragen wird. Bonvesin pflegt seinen religiösen und moralischen Lehren zur Exemplification wunderbare Geschichten oder auch Parabeln anzuhängen; theils schöpft er aus der heiligen Schrift, wie in dem langen Gedichte über Hiob, oder er erzählt die alten Legenden von der heiligen Maria Aegyptiaca oder dem heiligen Alexius; theils sind es auch fromme Erzählungen, welche, erst im späteren Mittelalter entstanden, uns den Geist der Zeit lebendig vergegenwärtigen. So die in dem Gedichte

über die Almosen, von einem Ritter, dem sich der Teufel als Diener verdungen hat, um ihn zu verderben. Aber er wird gerettet durch die freigebigen Spenden, die er den Armen zu Theil werden ließ, und ein frommer Bischof, der in das Haus des Ritters gekommen ist, entdeckt den Trug des Bösen; als er zu Bette geht, fragt er den Diener, zum Monde aufblickend, in welcher Phase er sich befinde, und jener antwortet unvorsichtig: gerade in derselben wie am Tage der Schöpfung. Und wie weißt du das? fragt der Bischof. Weil auch ich an jenem Tage zugegen war, erwidert der Diener. Da sah der Bischof wohl, mit wem er es zu thun habe (V. 610 ff.). Die Lobpreisungen der Maria enthalten die Erzählung von einem Mönche, welchen die Jungfrau gegen Räuber schützt; diese lauern ihm auf; aber als er auf der Straße daherkommt, sehen sie neben ihm zu Pferde ein wunderherrliches Weib, beschäftigt, in einem weißen Tuche die Rosen aufzunehmen, welche dem Munde des Mönches entfallen. Das wunderherrliche Weib war die Madonna, die Rosen Ave Maria's, welche der heilige Mann betete (V. 417 ff.). Uns stört hier das Groteske des Bildes, welches aber die Zeitgenossen nicht empfanden. Reiner jedoch weht uns der Hauch der Poesie entgegen aus der Geschichte von Bruder Ave Maria (V. 473 ff.). Ein Ritter geht in das Kloster, um für ein sündiges Leben Buße zu thun, und man kann in seinen harten, alten Kopf keine anderen Kenntnisse bringen als das Ave Maria; aber dieses dient ihm statt aller Gebete und er führt es unablässig im Munde. Als er endlich gestorben ist, und man ihn bestattet hat, sprießt aus seinem Grabe eine wunderbare Blume hervor, welche auf jedem ihrer Blätter in goldenen Buchstaben die Worte Ave Maria geschrieben trägt, und als sie die Wurzel der Pflanze suchen, finden sie sie um das Herz des Todten geschlungen:

Fo del so monumento una planta gh'è nadha;
Sover zascuna folia de quella planta ornadha
Scrigio era Ave Maria con letera sordoradha.
Con letere d'oro in le foje scrigio era Ave Maria;
Li frai del monestil corren a tuta via,
Viden tal meraveja k'illoga era paria;
Vezudho han kel so monego zeva per bona via.
Con grand devotion la planta fi cavadha;

Cercan la soa radix, dond ella po esse nadha:
Incerco lo cor del monego trovan k'ella è invojadha,
Dal cor fo per la boca la planta ghe fo trovadha.

Natürlich hat Bonvesin auch diese Geschichten nicht erfunden; für alle werden sich die Quellen oder ältere Versionen desselben Gegenstandes nachweisen lassen; gerade für die schönste, zuletzt angeführte sind sie wohlbekannt; aber damit verliert Bonvesins schlichte Erzählung nicht ihren Werth, den man am besten eben durch Vergleichung mit den anderen Bearbeitungen gewahr wird.

Bei Bonvesin findet sich neben der religiös moralischen Poesie auch eine mehr praktische, dem irdischen Dasein zugewendete; er giebt nicht nur seine Lehren für den frommen Wandel und zur Erlangung der Seeligkeit im künftigen Leben, sondern ertheilt auch Anweisungen für das schickliche Benehmen in dem gegenwärtigen. Solcher Art ist schon theilweise der Traktat der Monate, noch mehr aber ein anderes Gedicht, das über die fünfzig Wohlanständigkeiten bei Tische: De quinquaginta curialitatibus ad mensam. Hier wird bis in's Einzelne vorgeschrieben, wie man sich bei der Mahlzeit in Gesellschaft zu betragen habe, wie man sitzen, Anstand und Sauberkeit bewahren, wie man essen und trinken, wie man den Becher, aus dem man gemeinsam trank, dem Nachbar reichen müsse u. s. w. Bisweilen sind es wunderliche Mahnungen, welche uns einen Blick in den damaligen Zustand des geselligen Verkehrs werfen lassen. Aehnlich dieser ist eine gleichfalls in norditalienischer Mundart verfaßte didaktische Poesie eines Ungenannten, welche einem Freunde Moralitäts- und Anstandsregeln giebt, und speciell auch wieder über das Benehmen bei Tische. Doch steht es nicht fest, ob dieses in einer vaticanischen Handschrift überlieferte Gedicht noch aus dieser Zeit ist.

Wir haben hier also den Beginn einer auf die Realität gerichteten weltlichen Didaktik, und als wahrer Repräsentant derselben kann uns ein anderer Dichter gelten, von dessen Produktionen jedoch bis jetzt nur weniges an die Oeffentlichkeit gelangt ist, nämlich der Cremonese Girardo Patecchio oder, wie er sich selbst in mundartlicher Form nennt, Girard Pateg. Patecchio scheint unter allen uns bekannten oberitalienischen Dichtern der älteste zu sein; denn

der Chronist Salimbene, der 1221 geboren war, erzählt von einem Possen, den sein, Salimbene's Oheim einmal dem Meister Pateclus von Cremona gespielt habe; dieses wird also wohl noch vor 1250 gewesen sein. Derselbe Salimbene berichtet unter dem Jahre 1259 von einem Gedichte Patecchio's De Taediis, und an verschiedenen Stellen seiner Chronik hat er bei Gelegenheit Verse daraus angeführt, welche zeigen, daß es zu der von den Provenzalen enueg genannten Gattung gehörte, d. h. es war eine Aufzählung aller Dinge, welche dem Dichter lästig und anstößig waren, das Gegenstück zu der Gattung des plazer, welche Guittone behandelt hat. Salimbene sagt von sich, er habe eine Nachahmung von Patecchio's De Taediis verfaßt. Diese ist verloren gegangen; dagegen haben wir Nachbildungen aus späterer Zeit in einem Sonette Bindo Bonichi's und einem Capitel Pucci's, welche uns die Fortwirkung dieser alten mundartlichen Dichtung in der literarischen Entwickelung der Folgezeit und mitten in Toscana beweisen. Das enueg neigte, wie schon bei den Provenzalen, zur Satire und damit zur Didaktik, indem es Bezug nahm auf die allgemeinen Verhältnisse der Menschen und der Gesellschaft, und hier nun der Dichter, während er aussprach, was ihm mißfiel, zugleich die herrschende Sitte beurtheilte und geißelte. Solcher Art war, nach den erhaltenen Bruchstücken zu urtheilen, auch Patecchio's Gedicht. Ein charakteristisches Produkt dieser populären, lehrhaften Tendenz ist dann desselben Splanamento de li proverbi de Salamone, in ungelenken Langversen; der Verfasser will hier, wie er im Eingange sagt, Solomo's Weisheitssprüche durch Uebersetzung in die Vulgärsprache allgemein zugänglich machen, nicht für die Klugen und Gebildeten, die seiner nicht bedürfen, sondern für die Menge.

Eine Sammlung alter genuesischer Gedichte rührt theilweise aus der letzten Zeit des 13., theilweise aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts her. Der Verfasser aller dürfte eine und dieselbe Person sein, und die Sammlung, in der auch lateinische Stücke zwischen den italienischen stehen, hat das Ansehen von einer Art allmählich entstandenem poetischen Tagebuch, in welches der Autor seine Compositionen und Betrachtungen einzeichnete, wie die Gelegenheit sie entstehen ließ, daher hier Gebete, Legenden, Moralisationen,

politische Poesien, Klugheitsregeln, Sprüche und Scherze bunt durch einander gemischt sind. An einer Stelle lesen wir da eine Anrufung der Jungfrau oder des heiligen Stephan, einen Ehesegen, eine weitschweifige Paraphrase des Decalogs, das Leben der heiligen Katharina, anderswo Anweisungen für die Wahl einer Gattin, Gesundheitsregeln, Warnung vor dem Processiren, Tadel des Schminkens der Frauen, Angriffe auf die lasterhaften Pfaffen, welche predigen und selbst nicht thun, Reflexionen über die Verderblichkeit der Partheikämpfe zwischen Guelfen und Ghibellinen, welche die Stadt Genua zu Grunde richten. Manche der eingestreuten ganz kurzen Stücke (motti) mögen Sentenzen gewesen sein, welche von Munde zu Munde gingen, und die der Verfasser mit gewissen Modificationen aufnahm; dafür spricht der Umstand, daß der unfeine Scherz von den übeln Folgen des Castanienessens (Nr. 8) mit geringer Abweichung nochmals in der Sammlung wiederkehrt (Nr. 103), und so auch ein anderer Spruch (88) mit stärkerer Aenderung (135). Die Form ist meist der 9silbige Vers, doch auch nicht selten der 8silbige, in Reimpaaren oder mit gekreuzten Reimen.

Der genuesische Dichter zeigt einen starken Munizipal-Patriotismus; das Lob seiner Vaterstadt bildet den Gegenstand mehrerer langer Gedichte, besonders des letzten, in welchem er einem Fremden Genua's Macht und Reichthum in den glänzendsten Farben schildert. Damit paart sich der glühende Haß gegen die Nebenbuhlerin Venedig, mit welcher man im beständigen Kriege lag. In zwei Poesien (47 u. 49) feiert er die großen Siege der genuesischen Flotte bei Lajazzo und Curzola (1294 u. 1298). Es sind genaue Beschreibungen der Vorgänge in nackter historischer Darstellung, aber doch belebt durch das Gefühl patriotischen Stolzes, welches das Ganze erfüllt: „Oh, welch' ein großer Angriff," ruft er aus (49, 317), „mit sieben und siebzig Schiffen, welche würdig sind vergoldet zu werden, zu besiegen nahe an hundert Galeeren!"

De, che grande envagimento,
Con setanta e seti legni,
Chi esser dorai som degni,
Venze garee provo de cento!

Das späteste datirte der politischen Gedichte (85) bezieht sich auf Kaiser Heinrichs VII. Ankunft in der Lombardei 1311; aus ihm spricht dieselbe Empfindung wie aus den berühmten Worten Dante's, Cino's und Dino Compagni's: der neue Kaiser ist das rettende Licht, welches Gott über dem stürmischen Meere dieser Welt hat aufgehen lassen; er steigt herab, den Frieden bringend, und die Städte fallen ihm zu, da sie seine Güte und Unpartheilichkeit sehen.

Hier und an vielen Stellen erkennt man den Bürger der Seerepublik an der Vorliebe, mit welcher er seine Beispiele und Vergleiche vom Schiffe und Meere hernimmt. Das schlecht bewachte Schiff, dessen Mannschaft sich sorglos der Ruhe und den Zerstreuungen hingiebt, wird von dem auflauernden Feinde überrascht und erobert; so müssen wir, durch das Meer des Lebens dahinfahrend, auf der Hut sein, daß uns der lauernde Böse nicht beikomme. Dabei werden als die drei Hauptfeinde, welche uns bedrohen, die Laster des Hochmuthes, der Habsucht und der Wollust bezeichnet, also der Löwe, die Wölfin und der Pardel der göttlichen Comödie (Nr. 39). Der dunkele Kerker, in welchen die Feinde die Mannschaft des eroberten Schiffes werfen, dient (Nr. 54) als Bild für die Hölle und ihre Qualen, bei deren Aufzählung zu bemerken ist, wie dieselben hier in Beziehung zu der Natur der Sünden selbst gesetzt werden; da ist Kälte und Frost für die, welche kalt in der Liebe zu Gott waren; Finsterniß und Qualm für die, welche dem göttlichen Lichte nicht gefolgt sind, sondern die dunkelen und verworrenen Pfade der Sinnlichkeit wandelten; der schreckliche Anblick der Teufel für die, welche so gierig nach den Eitelkeiten der Welt geschaut haben. Freilich ist, wie man sieht, der Versuch einer bedeutungsvolleren Auffassung der Höllenstrafen hier noch sehr unvollkommen geglückt.

VII.

Die religiöse Lyrik in Umbrien.

In Oberitalien ist die religiöse Dichtung vorherrschend erzählend und didaktisch; dagegen überwiegt der lyrische Charakter in Umbrien, dem wahren Mittelpunkte der großen religiösen Bewegung Italiens

im 13. Jahrhundert, der Heimath des heiligen Franciscus, dessen Wirksamkeit so bedeutend zur Vertiefung des geistigen Lebens beitrug. Franciscus, Sohn eines Kaufmanns Pietro Bernardone, geboren in Assisi 1282, bekehrte sich in seinem 25. Jahre, nach einer schweren Krankheit, von dem fröhlichen, weltlichen Leben, welches er bis dahin geführt hatte; in mystischen Träumen glaubte er die Weisung zu einer großen Aufgabe zu erhalten; er suchte die Einsamkeit, versenkte sich in ekstatische Gebete; dann löste er alle irdischen Bande, verließ das väterliche Haus, lebte von Almosen und legte sich harte Entbehrungen auf. Um ihn sammelten sich bald gleichgesinnte Genossen, und so bildete sich der Franziskanerorden, dessen Hauptregel die Armuth Aller und jedes einzelnen war, ein Leben ganz voll Aufopferung und reiner Liebe. Aber Franciscus' Ascetik ist nicht jene finstere Abwendung von allem Schönen der Welt; er sieht in der Natur nicht das Böse, sondern das herrliche Werk Gottes, und er preist sie als solches und liebt sie mit kindlicher Innigkeit. In seiner Einfalt und Demuth fühlte sich der Heilige eng verbunden mit allen Creaturen, selbst mit den unbelebten Gegenständen, und nannte sie alle seine Brüder und Schwestern, weil sie wie der Mensch von Gott geschaffen worden; er redete zu ihnen wie zu vernünftigen Wesen und ermahnte sie zur Liebe und Dankbarkeit gegen den, welcher sie so schön und nützlich gemacht hatte. Und diese Poesie, welche sein Leben und Empfinden erfüllte, gab ihm einmal auch ein Lied ein, den berühmten Gesang der Sonne. Es ist ein Lob Gottes unter Anpreisung seiner Werke, und, wie es vom Heiligen zu geschehen pflegte, wird hier die Sonne Bruder genannt, Bruder der Wind, Schwester das Wasser und die Erde, Schwester sogar der leibliche Tod, dem kein lebender Mensch entrinnen kann. Und von den Menschen nennt er zu Gottes Ruhm diejenigen, welche verzeihen um seinetwillen, und welche in Geduld Trübsal und Schmerzen ertragen; sie sind seelig; denn sie werden gekrönt werden. Den Namen „Gesang der Sonne" soll der Verfasser dem Liede beigelegt haben, weil die Sonne schöner als die anderen Geschöpfe sei und vor allen dem Höchsten selbst verglichen werden könne; in solchem

Sinne eröffnet sie die Reihe der Wesen, bei denen die Lobpreisung geschieht:

Laudatu sii, mi signore, con tutte le tue creature,
Specialmente miser lu frate sole,
Lu quale jorna, e allumini noi per lui;
Et illu è bellu e radiante cun grande splendore,
De te, altissimu, porta significatione.

Ob diese höchst einfachen Ausdrücke eines glühenden Affektes wirklich Verse oder etwa Prosa seien, darüber ist gestritten worden; die alten Assonanzen klingen jedoch auch in dem jetzt vorhandenen Texte deutlich genug hindurch, und so muß man die Versuche gutheißen, die einzelnen Reimzeilen abzutheilen. Welchen Grad von Regelmäßigkeit der Bau dieser Verse ursprünglich besessen habe, läßt sich heut' kaum entscheiden; denn die Lesarten des Textes, wie sie uns vorliegen, sind sämmtlich modernisirt, wie schon die für jene Zeit viel zu große Spärlichkeit der mundartlichen Bestandtheile beweist. Diese Mangelhaftigkeit der Ueberlieferung ist um so mehr zu bedauern, als der Sonnengesang eines der ältesten Denkmäler der Vulgärsprache ist; denn Franciscus starb schon 1226.

Nach der erst aus späterer Zeit stammenden, aber glaubwürdigen Nachricht des Speculum Vitae B. Francisci et Sociorum ejus dichtete S. Francesco sein Lied, zwei Jahre vor seinem Tode, nach einer Nacht schwerer Prüfungen, und nachdem eine Offenbarung ihn der Erlangung des Himmelreiches gewiß gemacht hatte; er setzte es selbst in Musik und lehrte es seine Gefährten, damit sie es sängen. Auch hatte er die Idee, einige der Brüder mit Fra Pacifico auszusenden, damit sie die Welt durchzögen predigend und das Lob des Herrn singend, „wie Spielleute des Herrn.“ Und wenn sie den Lobgesang beendet hätten, dann sollten sie zum Volke sagen: „Wir sind Spielleute des Herrn, und deshalb wollen wir Lohn von euch, nämlich daß ihr euch wahrhafter Buße hingebet.“ Von jenem Bruder Pacificus, welcher an die Spitze dieser religiös poetischen Mission treten sollte, wird berichtet, daß er, bevor er das weltliche Leben verließ, wegen seines dichterischen Talentes Rex versuum genannt und vom Kaiser feierlich gekrönt worden sei; ohne Zweifel wird er auch im Orden seine Begabung

für den neuen heiligen Zweck verwerthet haben; aber ob er lateinisch oder italienisch dichtete, ist nicht zu sagen, da sich keine seiner Produktionen erhalten hat. Lateinisch dichteten andere der ältesten Ordensmitglieder; Tommaso da Celano, der Franciscus' Leben wenige Jahre nach dem Tode des Heiligen erzählte, ist der Verfasser des berühmten Dies irae, dies illa; dem heiligen Bonaventura werden mehrere herrliche Lieder, wie z. B. das Ave coeleste lilium zugeschrieben, freilich, wie das bei der Autorschaft der lateinischen Hymnen so oft der Fall ist, nicht mit hinreichender Sicherheit.

Der Orden der franziskanischen Bettelmönche war ein echt volksthümlicher; er zog sich nicht in die Einsamkeit der Klosterzellen zurück, sondern mischte sich, nach der Bestimmung des Gründers, in das Getriebe der Menschen, in ihren Leiden zu rathen, zu helfen und zu trösten, und trat in innige und beständige Beziehung namentlich zu den niederen Classen. Und wenn sein Einfluß bald allenthalben ein so ungeheurer wurde, so war es, weil er einem lebendigen Bedürfnisse der Gemüther in jener Zeit entgegenkam. Auf eine Periode größerer Verweltlichung, wie es das 12. Jahrhundert gewesen war, folgte im 13. ein erneutes, stärkeres Erwachen des religiösen Gefühles. Diese Bewegung wurzelte im Volke und ging außerhalb der bestehenden kirchlichen Organisation vor sich, richtete sich theilweise sogar gegen sie. Die Häresieen selber, welche sich vervielfältigten und einen so zahlreichen und so eifrigen Anhang fanden, entsprangen aus dem lebhaften Glaubensbedürfnisse. Die allgemeine Corruption der Geistlichkeit rief das Verlangen nach einer Reform der Kirche wach, nach einer Rückkehr zu dem ursprünglichen, reinen Zustande derselben, und diesem Verlangen entsprachen, bei ihrer Institution und vor ihrer eigenen Entartung, die beiden neu gegründeten Orden der Franziskaner und der Dominikaner. Obgleich dem Papste und dem Catholicismus treu, standen sie im Gegensatze zu den Benediktinern und der mächtigen und begüterten Weltgeistlichkeit, und wollten die Herstellung des Urchristenthums in Besitzlosigkeit, werkthätiger Liebe und einem prunklosen, mehr innerlichen Dienste Gottes. Die wirklichen oder angeblichen Prophezeiungen des Abtes Joachim, der zu Ende des 12. Jahrhunderts im Kloster Fiore in Calabrien gelebt

hatte, machten einen tiefen Eindruck und fanden lange Zeit zahllose Gläubige; nach dem Weltalter des Vaters, der durch Patriarchen und Propheten gewirkt hatte, und dem des Sohnes, der durch Apostel und apostolische Männer wirkte, sollte das dritte des heiligen Geistes kommen, der durch die Mönche wirken werde, und man erwartete nun die Erfüllung. Franciscus schien das Abbild Christi selber, die ersten seiner Genossen ähnelten den Aposteln, und die gereinigte menschliche Natur näherte sich in ihnen wieder der göttlichen, that wieder Wunder, an deren Realität man nicht zweifelte, und das größte der Wunder war, wie dereinst bei der Verbreitung des Christenthums, die Schnelligkeit, mit welcher diese neuen Orden wuchsen und sich ausbreiteten und überall ihre bedeutende Wirksamkeit übten. Die Bettelmönche zogen umher in den Städten und auf dem Lande, predigend in heiligem Eifer und die Menge entzündend; ihre Mahnung war Friede und aufrichtige Buße zur Vergebung der Sünden. Franciscus' Institution gewann noch an Bedeutung durch die Gründung des Laienordens der Tertiarier, in den Hunderttausende eintraten, da sie, ohne ihre bürgerliche Stellung aufzugeben, und auch in der Ehe, hier der Segnungen der Mönchsregel theilhaftig werden konnten. Es schien ein religiöser Verband geeignet, die ganze Menschheit zu umspannen. Man versuchte auch andere Bettelorden zu stiften, welche besonders die Franziskaner nachahmten, theilweise sie noch an Sittenstrenge überbieten wollten, jedoch nicht die päpstliche Sanktion erhielten.

Diese Erregung der Geister blieb allerdings nicht beständig auf derselben Höhe; sie erreichte mehrmals einen Gipfelpunkt, wo sie zum Fanatismus wurde, um dann wieder nachzulassen, ohne jedoch zu verschwinden. Das Jahr 1233, die Zeit des sogenannten Alleluja, zeigt uns überall in Italien ein Auflodern dieser schwärmerischen Religiosität. Alt und Jung, Hoch und Niedrig durchzog fromme Lieder singend die Straßen der Städte; das Landvolk, Männer, Weiber und Kinder strömten herein, die Predigten zu hören, welche täglich Morgens, Mittags und Abends gehalten wurden; häufig waren die Conversionen, der Eintritt in die Orden. In Bologna und anderswo in der Lombardei predigte damals mit großem Erfolge der Dominikaner Giovanni von Vicenza; die Menge

zog mit Kreuzen und Fahnen, barfüßig in Procession hinter ihm drein; die Frauen legten ihren Putz ab; er vermittelte den Frieden zwischen den hadernden Familien und Communen; man übergab ihm die Statuten der Städte, daß er sie nach seinem Sinne reformire, und eine Zeit lang hatte er in Verona und Vicenza die Regierungsgewalt in Händen. Auch Laien bemächtigten sich des Amtes, welches den Geistlichen zukam, und unternahmen es, da jene säumig geworden, ihrerseits die Welt auf den rechten Weg zu leiten. So jener Benedictus, aus Umbrien oder dem Römischen, genannt frater de cornetta, von dem Salimbene berichtet, wie er in dem Jahre des Alleluja in den Straßen und Kirchen Parma's predigte, in sonderbarem Aufzuge, mit langem schwarzen Barte, schwarzem Gewande, welches ihm bis auf die Füße reichte und ein großes rothes Kreuz auf der Vorder- und Rückseite hatte, in der Hand eine mettallene Trompete. Ihm folgten viele Knaben, oft mit Zweigen und brennenden Kerzen. Seine Lobpreisungen begann er, indem er in der Vulgärsprache sagte: Laudato et benedetto et glorificato sia lo Patre, und die Knaben wiederholten es mit lauter Stimme; dann sprach er nochmals dieselben Worte und fügte hinzu: sia lo Fijo, und die Knaben sprachen nach, und er zum dritten Male wiederholend setzte hinzu: sia lo Spirito Sancto, und dann: alleluja, alleluja, alleluja. Hiernach blies er seine Trompete und predigte, schließend mit lateinischen Versen zum Preise der Jungfrau.

Eine ähnliche Bewegung wie im Jahre des Alleluja, aber von nachhaltigerer Wirkung und von unmittelbarerem Einfluß auf die Literatur, ergriff Italien im Jahre 1260, nämlich die Bewegung der Flagellanten, welche wiederum in den umbrischen Bergen ihren Anfang nahm. Es waren trübe und stürmische Zeiten; der Zwiespalt zwischen der weltlichen und der geistlichen Macht, die Partheikämpfe der Guelfen und Ghibellinen, Krieg, Gewaltthätigkeit, Krankheit und Hungersnoth bedrängten das Volk. Da erschien im Jahre 1258 in Perugia ein alter Eremit Raniero Fasani; er gab an, vom Himmel gesendet zu sein, um geheimnißvolle, furchtbare Strafen zu verkünden, welche der sündigen Welt drohten; in einen Sack gekleidet, einen Strick um den Leib, in der Hand eine Geißel,

wandelte er durch die Straßen und über die Plätze der Stadt und mahnte zu Buße und Casteiung; bald bildete sich um ihn eine zahlreiche Schaar, welche sich die Disciplinati di Gesù Cristo nannte; in Sack gekleidet, wie ihr Führer, oft auch fast nackt, zogen sie umher, Leute jedes Alters und jedes Standes, und, indem sie sich geißelten und in Strömen Blut und Thränen vergossen, riefen sie in ihren Gesängen die göttliche Barmherzigkeit an. Von Perugia und seiner Umgegend erstreckten sich die Processionen in die benachbarten Provinzen, und so pflanzte sich diese Manie der Casteiung in die anderen Theile des Landes, nach Rom und nach Oberitalien fort, wie ein heiliger Brand, oder, wie Salimbene sagte, mit der Geschwindigkeit des Adlers, der auf die Beute stößt. Ueberall vernahm man die traurigen Weisen der Büßer. Wer nicht Buße that und sich geißelte, bemerkt der Chronist, ward für schlimmer gehalten als der Teufel, und alle wiesen mit Fingern auf ihn. Und wieder geschahen Bekehrungen der Verstockten, ward Friede geschlossen, unrechtmäßiges Gut zurückerstattet, es umarmten sich Todfeinde und baten sich um Verzeihung. Man sah hier das Anbrechen des dritten Weltalters mit der Wirksamkeit des heiligen Geistes, welches nach der joachimischen Prophezeiung eben im Jahre 1260 beginnen sollte. Freilich ward man bald enttäuscht; Krieg und Verwirrung, Haß und Laster verschwanden nicht aus der Welt; aber auch nachdem jener große Enthusiasmus verraucht war, blieben die Genossenschaften der Flagellanten oder Disciplinati bestehen, welche sich in allen Gegenden Italiens gebildet hatten, und es lebte die literarische Gattung fort, welche jene Bewegung geschaffen hatte, die der laude spirituali oder geistlichen Lieder in der Vulgärsprache.

Die Lauda ist, wie D'Ancona sie treffend charakterisirte, im Gegensatze zu dem der Menge nicht mehr verständlichen lateinischen Hymnus der Kirche, das populäre geistliche Lied, und, wenn es auch vielleicht schon vorher bestanden hat, wofür übrigens die Zeugnisse fehlen, so verdankt es doch ohne Zweifel seinen bedeutenden Aufschwung und die plötzliche Fruchtbarkeit eben jener Entstehung der Disciplinatenbruderschaften; durch sie, welche ihre Mitglieder aus allen und vorzugsweise aus den ungebildeteren Classen nahmen,

ging das religiöse Lied vom Lateinischen definitiv zum Gebrauche des Italienischen über, wie dieses zuerst Franciscus angewendet hatte. Die Sammlungen von umbrischen Lauden, welche uns erhalten sind, wurden erst im 14. Jahrhundert aufgezeichnet; aber unter den in ihnen enthaltenen Liedern sind viele älter, und manche könnten noch zu denen gehören, welche bei den durch den Eremiten Fasani angeregten Processionen gesungen wurden. Monaci vermuthete dieses von mehreren, welche ganz besonders den Stempel einfacher und ursprünglicher Poesie an sich zu tragen scheinen, wie z. B. die folgenden Verse, welche sich an das gleich einem Banner den Schaaren vorangetragene Kreuz richten:

Or esguardate, crudei peccatore,
 Co dura morte fe Cristo per noie.
Chè lo suo corpo si fo forte frustato,
 De corona de spine si fo encoronato;
 Come um mal uomo si era menato,
 Ciascun gridava: muoia el ladrone.
E noie taupine non cie volem pensare,
 Como per noie se lasò flagellare,
 Su nella croce con gran chiuove chiavare,
 Fuoro spuntate per più gran dolore . . .[1])

Die Namen der ältesten Laudesen sind vergessen; ihre Produktionen wurden gemeinsames Gut, wie die Volkslieder. Nur einer von ihnen ist uns wohl bekannt, ein Mann, welcher gewissermaßen die Personification der ganzen Gattung geworden ist, so daß ihm auch nicht selten Lieder Anderer beigelegt wurden; es ist Fra Jacopone von Todi. Sein eigenes Leben ist eine Legende. Er stammte aus der Familie der Benedetti zu Todi, studierte die Rechte, ward Advocat, verheirathete sich und führte in seiner Vaterstadt in Reichthum und Genuß ein glückliches Leben. Da ereignete es sich, gegen 1268, bei einem Hochzeitsfeste, daß inmitten der

---

[1]) „Nun schauet, hartherzige Sünder, wie furchtbaren Tod Christus für uns erlitt. Sein Leib wurde heftig geschlagen, mit der Dornenkrone ward er gekrönt; wie ein Verbrecher ward er dahingeführt, jeder rief: es sterbe der Räuber. Und wir Elende wollen nicht daran denken, wie er für uns sich geißeln ließ, auf dem Kreuze droben annageln mit großen Nägeln, abgestumpft waren sie, um mehr Schmerz zu verursachen."

fröhlichen Tänze der Fußboden einstürzte, und, allein von allen Gästen, seine junge schöne Gattin durch den Fall tödtlich verwundet wurde. Als Leiche hob er sie auf, und, als man sie entkleidete, fand man unter den reichen Stoffen, welche sie dem Gemahl zu Liebe angelegt hatte, ein härenes Bußgewand. Dieser Anblick erschütterte die Seele des leichtlebigen Rechtsgelehrten, und es geschah in ihm eine plötzliche Umkehr. Er verkaufte alles Seinige und gab das Geld den Armen; er verließ seine bisherigen Beschäftigungen, mied seine Freunde und Verwandten; in grober Eremitenkleidung besuchte er die Kirchen, verbrachte seine Tage mit inbrünstigen Gebeten und Casteiungen. Man hielt ihn für wahnsinnig, und in den Uebertreibungen seiner Pönitenz that er wirklich Dinge, welche eine solche Meinung über ihn rechtfertigen konnten. Er wollte in den Augen Aller verächtlich und niedrig erscheinen, den Spott und Schimpf der Menschen auf sich ziehen, um durch geduldiges Ertragen würdiger zu werden vor Gott. So kam er einst bei einem Feste nackt, auf allen Vieren kriechend, mit einem Saumsattel auf dem Rücken und den Zaum im Munde, wie ein Lastthier unter die Leute. Ein anderes Mal erschien er zu einer Hochzeit im Hause seines Bruders, nachdem er sich den Körper mit Terpentin eingerieben und in den Federn eines Bettes gewälzt hatte. Erst nach zehnjähriger Buße bewarb er sich um den Eintritt in den Franziskanerorden. Man hatte anfangs Bedenken, den tollen Jacopone aufzunehmen; da soll er das Lied gedichtet haben: Or udite nova pazzia, welches ihm alsbald den Eintritt verschaffte; doch blieb er sein Leben lang in der niederen Stellung des Laienbruders. Unter den Franziskanern bekämpften sich damals zwei Partheien, in welche der Orden sich schon bald nach dem Tode des Stifters gespalten hatte; die eine, die der Conventualisten, wollte eine Milderung der Regel, welche, wie bereits Innocenz III. gesagt hatte, für Engel und nicht für Menschen gemacht wär; die andere, die der Spiritualisten, verlangte ihre Beobachtung in ganzer Strenge. Jacopone trat natürlich auf Seiten der letzteren. Der gute Papst Cölestin V. hatte dieselben unter seine Protektion genommen; aber Bonifaz VIII. erklärte sich aus politischen Rücksichten für die Conventualisten. Seitdem ward Jacopone sein er-

bitterter Feind; er nahm Theil an der Rebellion der beiden abgesetzten Cardinäle Jacopo und Pietro Colonna, welche sich am 10. Mai 1297 mit ihren Anhängern in Lonhezza zu einem Bunde vereinigten, Cölestins Abdankung und Bonifaz' Wahl für ungültig erklärten und an ein Concil appellirten. Bonifaz predigte den Kreuzzug gegen sie und belagerte sie in Palestrina, wohin sich auch Jacopone zurückgezogen hatte. Er bekämpfte den Papst mit den Waffen, welche ihm zu Gebote standen, indem er gegen ihn ein heftiges Schmähgedicht schleuderte:

O papa Bonifazio,
Molto hai giocato al mondo,
Penso, che giocondo
Non ten potrai partire.[1])

Aber nach der Einnahme von Palestrina (Sept. 1298) rächte sich Bonifaz furchtbar an dem Mönche; zu ewigem Gefängniß verdammt, ward er in einen unterirdischen, stinkenden Kerker geworfen und mit Ketten belastet. Jacopone freute sich seines elenden Zustandes, er dankte Gott für die Noth und Drangsal, die er ihm gesendet hatte; nur die Excommunication beugte ihn nieder und zwang ihn zur Unterwerfung; er richtete an den Papst demüthige Lieder, flehend, nicht, daß er ihn begnadige, nein daß er ihm alle leiblichen Strafen lasse, ja verdoppele, aber seine Seele vom Banne löse. Allein Bonifaz blieb unerbittlich, und erst, als er 1303 gestorben war, nahm der milde Benedict XI. die Excommunication von Jacopone und setzte ihn in Freiheit. Er lebte noch drei Jahre und starb den 25. Dezember 1306 im Franziskanerkloster zu Collazzone. Der Volksglaube versetzte ihn unter die Seeligen; ob er je canonisirt worden sei, ist nicht bekannt; im Kloster S. Fortunato zu Todi, wo er bestattet ist, ließ ihm 1596 der Bischof Angelo Cesi ein Grabmal errichten mit der schönen Inschrift: Ossa Beati Jacoponi de Benedictis Tudertini Fratris Ordinis Minorum, qui stultus propter Christum, nova mundum arte delusit et coelum rapuit.

Fra Jacopone ist der wahre Typus des christlichen Asceten

[1]) „O Papst Bonifaz, viel hast du in der Welt gespielt; ich meine, daß du nicht fröhlich wirst davon gehen können."

im Mittelalter, in der freiwilligen Erniedrigung und Entsagung. Er verachtet alle Güter und Freuden der Welt, er verschmäht Philosophie und Theologie, Plato und Aristoteles, die er ehedem verehrt hat, und, wovon der Mensch sich zuletzt losmacht, seine eigene Persönlichkeit, seine Ehre gilt ihm nichts mehr, er freut sich der Beleidigungen, die ihn treffen: „Meinen guten Ruf empfehle ich dem Esel, welcher ia schreit; Sündenvergebung mehr als ein Jahr habe, wer mir Beschimpfung sagt."

Fama mia, ti raccomanno
Al somier che va raghianno;
Perdonanza più d'un anno
Chi mi dice villania.

So sagte er in jener Lauda, mit welcher er von den irdischen Eitelkeiten Abschied nahm (Udite nova pazzia), und dieser Ausdruck der größten Selbstentäußerung entsprach so wohl seiner Empfindung, daß er ihn noch zwei Mal in anderen Liedern wiederholte. In seinen Bußübungen kann er sich nicht sättigen, er möchte für seine Sünden leiden, wie Christus, aber ungerechter Weise, gelitten hat; er bittet Gott, ihm alle nur denkbaren Uebel zu senden, und gefällt sich in der Aufzählung der einzelnen Krankheiten: „O Herr, durch deine Gnädigkeit, schicke mir die Ungesundheit. Mir das viertägige Fieber und das fortwährende und das dreitägige, und das doppelte tägliche, mit der großen Wassersucht. Möge mir kommen der Zahnschmerz und die Kopfschmerzen und die Leibschmerzen, stechende Pein auch in dem Magen, in der Kehle Rachensucht."

O Signor, per cortesia,
    Mandami la malsania.
A me la freve quartana,
    La contina e la terzana,
    La doppia cottidiana,
    Colla grande idropesia.
A me venga mal de dente,
    Mal de capo e mal de ventre,
    A lo stomaco dolor pungente
    E'n canna la squinanzia . . .

„Um Christi Liebe willen," so soll er gesagt haben, „wünsche ich mit dem größten Gleichmuthe in diesem Leben alle Mühen,

Nöthe, Drangsale, Belästigungen und Schmerzen zu ertragen, welche man mit Worten ausdrücken oder auch nur geistig sich vorstellen kann. Und daran hätte ich nicht genug; sondern ich möchte auch, daß, sobald ich dieses Leben verlassen haben werde, die Teufel meine Seele erfassen und in die Hölle hinabtragen, damit ich daselbst der göttlichen Gerechtigkeit genug thäte, indem ich alle Strafen erdulde, die geschuldet werden sowohl für meine Sünden als für die aller im Fegefeuer befindlichen Seelen und, wenn es geschehen könnte, auch die der ewig Verdammten. Dazu würde ich aus Liebe zu Jesus Christus alle Qualen für die Teufel selbst ertragen, und wäre bereit, in der Hölle zu bleiben bis zum Tage des jüngsten Gerichtes, und noch länger, wie dem göttlichen Willen gefiele. Außer diesem allen aber wäre es mir sehr angenehm und die größte Freude, wenn alle die, um derentwillen ich alles jenes aushielte, vor mir in den Himmel eingelassen würden, und, nachdem auch ich zuletzt endlich gnädig aufgenommen worden, sie insgesammt mir in's Gesicht sagten, daß sie wegen der Qualen, die ich für sie erduldet hätte, mir durchaus keinen Dank schuldig seien." — Die Tradition mag hier übertrieben haben; aber jene Worte geben uns doch jedenfalls den Eindruck, welchen Jacopone's Denkweise hinterlassen hatte, und sind im Grunde von demselben Geiste erfüllt, den wir in seinen Liedern finden. Es ist ein an Irrsinn grenzendes Schwelgen in den Vorstellungen von Pein und Erniedrigung, gleichsam eine Wollust der Leiden, und so wie hier, so ist er wiederum glühend und maßlos in seiner Liebe. Die mystisch spirituale Liebe zu Gott erscheint bei Jacopone in den heißesten Farben des irdischen Affektes; es ist ein wahrer Taumel, eine Trunkenheit der Leidenschaft:

Ciascuno amante che ama il Signore
　Venga alla danza cantando d'amore.
Venga alla danza tutto innamorato,
　Disiando quello che già l'ha creato;
　Di amor ardendo il cor tutto infocato
　Sia trasformato — di grande fervore.
Infervorato dell' ardente foco
　Come impazzito, che non trova loco,
　Cristo abbracciando no l'abbracci poco,

Ma in questo gioco — se gli strugga il core.
Lo cor si strugge come al foco il ghiaccio,
Quando col mio Signor dentro m'abbraccio;
Gridando Amor, d'amor sì mi disfaccio,
Con l'Amor giaccio — com' ebrio d'amore.[1])

In dem Liede Amor di caritate, das man früher irrthümlich S. Franciscus beilegte, sagt die Seele zu Christus:

Amor, dolce languire,
Amor mio desioso,
Amor mio delettoso,
Annegami in amore.[2])

Die Ekstase steigt so hoch, daß sie nicht mehr Worte findet und sich statt dessen in gehäuften Exclamationen Luft macht, so daß sich dieser Ruf Amore unablässig durch sechs Strophen wiederholt. Dabei tritt hier deutlich der Einfluß der provenzalisirenden Hofpoesie hervor; in dem erwähnten Liede klagt der Dichter über das Uebermaß der Gluth, die ihn verzehrt; er fühlt Pein, wo er Freude sucht; er stirbt in der Wonne und lebt ohne Herz:

Ch'io moro in dilettanza
E vivo senza core,

Verse, die ebenso gut in der Canzone eines Sicilianers stehen könnten. Die Liebesgluth zerspaltet sein Herz wie mit einem Messer, er verliert von ihr den Verstand; er umarmt Christus und fleht ihn um Liebe an, schmachtet und wehklagt; ja seine spirituale Empfindung drückt sich auch in den spielenden Antithesen des Devinalh aus:

Seppi parlare, ora son fatto muto;
Vedeva, e mo son cieco diventato.

---

[1]) „Jeder Liebende, der den Herrn liebt, komme zum Tanze, singend von Liebe. Er komme zum Tanze ganz verliebt, verlangend nach dem, der ihn geschaffen hat; von Liebe glühend und ganz entflammt sei das Herz verwandelt in großer Gluth. Erglühend vom brennenden Feuer, wie ein Wahnwitziger, der nicht sich zu lassen weiß, Christus umarmend, umarme er ihn nicht wenig, sondern in diesem Spiele zerschmelze ihm das Herz. Das Herz zerschmilzt wie am Feuer das Eis, wenn ich innerlich meinen Herrn umarme; Liebe rufend, vergehe ich vor Liebe; mit Liebe sinke ich hin, wie trunken von Liebe."

[2]) „O Liebe, süßes Schmachten, o Liebe mir ersehnte, o Liebe wonnevolle, ertränke mich in Liebe."

Sì grande abisso non fu mai veduto;
Tacendo parlo; fuggo e son ligato;
Scendendo salgo, tengo e son tenuto;
Di for so e dentro, caccio e son cacciato.[1])

Die üblichste Form der italienischen Lauda ist von Anfang an und immer, so lange man die Gattung pflegte, die der ballata, des Tanzliedes gewesen; Jacopone nennt manche seiner religiösen Gedichte einfach ballata. Es mag dieses auffallend und fast als eine Profanation erscheinen; aber als solche hat man es niemals gefühlt. Man bedurfte einer volksthümlichen Liedform, und da bot sich eben keine andere als die der ballata dar, welche durch ihre Gliederung auch für den religiösen Gesang der Menge besonders bequem war; die einzelne Stimme konnte da die Strophen, der Chor die ripresa singen, wie beim Tanze. Dazu ist ja die Auffassung der Lobpreisung Gottes als eines spirituellen Tanzes eine alte und herkömmliche, und kehrt oft bei den Laudesen wieder, wie z. B. in dem oben angeführten Liede Jacopone's. Die Mystik stellt das Verhältniß zum Jenseitigen unter dem Bilde der Sinnlichkeit dar, und diese leidenschaftlichen Aeußerungen eines glühend erregten Gefühles stehen im Einklange mit einer Form, welche sonst zum Ausdrucke weltlichen Jubels und Schmerzes diente.

Jacopone besaß aus seinem früheren Leben her keine unbedeutende Bildung; er dichtete auch lateinisch und mehrere der schönsten geistlichen Gesänge in dieser Sprache werden ihm, allerdings wieder nicht unbestritten, zugeschrieben, unter anderen das Stabat mater dolorosa, und das Lied der Weltverachtung:

Cur mundus militat sub vana gloria,
Cujus prosperitas est transitoria.

Aber für gewöhnlich verwendete er die Vulgärsprache wie die anderen Laudesen, den umbrischen Dialekt, dessen Spuren nur die neueren Herausgeber seiner Gedichte meist verwischt haben. Er verachtete ja das Wissen, wollte zum Volke, zu den Armen reden. Er war, wie D'Ancona bemerkte, in Wahrheit einer jener populären

---

[1]) „Ich verstand zu sprechen, nun bin ich stumm geworden; ich sah und nunmehr ward ich blind. So großen Abgrund hat man nie geschaut. Schweigend rede ich; ich fliehe und bin gefesselt; hinabsteigend klimme ich empor, ich halte und bin gehalten; draußen bin ich und drinnen, treibe und werde getrieben."

Spielleute des Herrn, wie S. Franciscus sie in seinen Jüngern sehen wollte. Vom Volke kommt ihm der beste Theil seiner Inspiration. Mit Zartheit und kindlicher Einfalt weiß er die Scene der Geburt Christi darzustellen, und findet wiederum kraftvolle Bilder, zündende Worte, wenn er die Schrecken des jüngsten Gerichtes beschreibt:

Udii una voce, che pur qui mi chiama:
  Surgete, morti, venite al giudizio.
Qual è la voce, che fa risentire
  Tutte le genti per ogni contrata?
  Surgete, genti, venite ad udire
  La gran sentenza che de' esser data;
  Or è'l tempo che dessi sceverire,
  Chi deve gire — in gloria o in supplizio . . .
Non trovo loco dove mi nasconda,
  Monte nè piano nè grotta o foresta,
  Che la veduta di Dio mi circonda,
  In ogni loco paura mi presta.
  Or mi conviene davanti a lui gire
  E riferire — lo mio malefizio . . .[1])

In diesem „la veduta di Dio mi circonda" streift er an die Erhabenheit der heiligen Schrift. Anderswo bedient er sich für eine Erzählung vom jüngsten Gerichte und seinen Zeichen geradezu der Form des Bänkelsängers, des Serventese, und zugleich jener Formeln, die bei den populären Erzählern gebräuchlich waren, der Anrufung: Al nome d'Iddio santo onnipotente . . ., der Anrede an das Publikum: Vogliovi raccontar lo convenente Che dice la Scrittura che non mente, und des Schlusses: Or avemo finita questa istoria. O alto Dio, condunne a quella gloria . . . Aber in der Schilderung von den furchtbaren Störungen der Natur,

[1]) „Ich vernahm eine Stimme, die mich beständig ruft: Steht auf, Todte, kommt zum Gerichte. Welches ist die Stimme, welche alle Menschen in jeder Gegend erweckt? Steht auf, Menschen, kommt zu hören den großen Spruch, der gesprochen werden soll; nun ist die Zeit, da sich trennen soll, wer zum Ruhme geht und wer zur Strafe. Ich finde keinen Ort, wo ich mich verberge, weder Berg noch Ebene, noch Höhle, noch Wald; denn der Anblick Gottes umgiebt mich und flößt mir Furcht ein an jeglichem Orte. Jetzt bin ich genöthigt, vor ihn zu treten und meine Missethaten zu bekennen."

welche dem Gerichte vorangehen werden, erhebt sich der Ton zu wahrer Grandiosität:

Tutti li monti staranno abbassati
E l'aire strette e i venti conturbati,
E'l mare mugirà da tutti i lati,
Con l'acque lor staran fermi adunati
I fiumi ad aspettare.
Allora udrai dal ciel trombe sonare,
E tutti morti vedrai suscitare,
Avanti al tribunal di Cristo andare,
E'l foco ardente per l'aria volare
Con gran velocitate.[1])

Und von einer großen Wirksamkeit sind öfters auch Jacopone's satirische Gedichte, in denen er der allgemeinen Indignation seine Stimme leiht, zum Organe der im Volke verbreiteten Empfindung wird, sei es, daß er Bonifaz angreift, sei es, daß sich sein Zorn gegen die lasterhafte Geistlichkeit wendet, und er die Kirche und Christus selbst klagen läßt über die Corruption der Hierarchie, welche an Stelle der einstigen Heiligkeit getreten ist: Piange la Ecclesia, piange e dolura (bei der Wahl Clemens' V.) und Jesù Cristo se lamenta De la Chiesa sua romana. Auch in der damals so beliebten populären Didaktik hat sich Jacopone versucht. In einer langen Poesie moralisirt er, Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten aneinanderreihend, und verwendet dabei eben jene vierzeiligen einreimigen Strophen von Langversen mit scharfer Cäsur wie Fra Giacomino und Bonvesin, z. B. (Str. 63):

Di vite torta e piccola nasce l'uva matura;
Abete dritto ed arduo senza frutto ha statura:
Considera più l'opera che la grande figura;
Fa cera l'ape picciola e mele con dolzura.[2])

---

[1]) „Alle Berge werden erniedrigt sein, die Luft dick und die Winde im Aufruhr, und das Meer wird brüllen von allen Seiten; mit ihren gesammelten Wässern werden die Flüsse stillstehen zu warten. Da wirst du hören vom Himmel Drommeten erschallen, wirst auferstehen sehen alle Todten und dahingehen vor Christi Richterstuhl, und das glühende Feuer durch die Luft fliegen mit großer Geschwindigkeit."

[2]) „Von krummer kleiner Rebe entsteht die reife Traube; die grade, hohe Tanne hat Größe ohne Frucht; betrachte mehr das Werk als Größe der Gestalt; die kleine Biene macht das Wachs und süßen Honig."

So finden wir bei Jacopone die Anzeichen einer vielseitigen Begabung; aber man muß sie suchen; sie sind zerstreut, kein einziges Gedicht von durchgehender Vollendung. Von der Höhe echter Poesie sinkt er schnell wieder in Roheit und Trivialität hinab; mit energischen Versen mischen sich matte und prosaische; zwischen die vereinzelten großartigen Züge schieben sich breite Moralisationen im doctrinären Tone, welche die Wirkung abschwächen, oder er versteigt sich in theologisch-mystische Subtilitäten bis zur Unverständlichkeit. Die Kunst ist hier noch unentwickelt; er verfährt ohne Wahl und Takt, und er wollte auch keine künstlerische Wirkung, sondern in Einfalt erbauen. Deshalb scheut er auch vor dem Widerwärtigen nicht zurück. Der Ascetismus gefällt sich in den Vorstellungen des Häßlichen und Ekelhaften, welche ein Gegengift bilden gegen die Verlockungen des sinnlich Schönen; daher kümmert sich der ascetische Dichter nicht um die Grenzen des Geschmackes. Jacopone beschreibt Krankheiten, schildert, um die menschliche Nichtigkeit eindringlich fühlbar zu machen, die Geburt mit ihren unästhetischen Einzelheiten, die Unsauberkeit des Säuglings (O vita penosa); er läßt in dem Dialoge zwischen dem Lebenden und dem Todten (Quando t'allegri, uomo d'altura) den Leichnam sehen in seiner grauenvollen Corruption, von Würmern zerfressen, mit nacktem Schädel, leeren Augenhöhlen, ohne Nase, mit seinem Gestanke. Die gleichzeitige bildende Kunst hat ebenfalls solche Gegenstände nicht gemieden, und passend verglich Ozanam mit Jacopone's Darstellung diejenige der drei Leichen auf dem großen Bilde vom Triumphe des Todes im Campo Santo von Pisa.

Die volksthümliche Neigung zum Dialoge, welcher wir in der religiösen und moralischen Poesie Oberitaliens begegneten, war auch den umbrischen Laudesen eigen, und hat hier die Veranlassung zur Entstehung einer neuen Gattung gegeben. Bei Jacopone findet sich wiederum einer der häufigen Dispute zwischen der Seele und dem Leibe des Sündigen am Tage des jüngsten Gerichtes (O capo infracidato), und ein Gespräch zwischen einem Lebenden und einem Todten, von dem soeben die Rede war. Ein Lied (O signor Cristo pietoso) stellt eine Verhandlung über den Sünder vor Gottes Richterstuhl dar, mit den Reden des Teufels und des Schutzengels, wo

die Ironie in den Worten des ersteren merkwürdig ist. Ein Gedicht allegorisch-symbolischen Inhaltes ist theilweise in erzählender, theilweise in dialogischer Form; es handelt von der Rettung des sündigen Menschen; die Barmherzigkeit sendet ihm die Buße zu Hilfe; aber sie versucht das Werk umsonst; der gefallene Mensch ist nicht im Stande, sich aus eigener Kraft wieder aufzurichten; die Barmherzigkeit bittet nun für ihn vor Gottes Thron; die Gerechtigkeit stellt sich dem entgegen, da er die Strafe wohl verdient hat; aber der Sohn Gottes, von Liebe zur Seele ergriffen, thut der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit zugleich genug, indem er selbst die sühnende Pein auf sich nimmt. In einem anderen Liede sucht Christus seine Braut, die Seele, welche sich von ihm entfernt hat, und leidet für sie, indem er sie rettet; es ist ein Dialog zwischen Christus, den Engeln und der Seele. Auch biblische Stoffe hat der Dichter so behandelt, wie Christus in Emaus unter den Jüngern, oder Christi Kreuzigung, bei welcher der Heiland selbst, die Jungfrau, eine dritte Person, wahrscheinlich Johannes, sprechen, und dazwischen auch das lärmende Volk, welches zur Vollstreckung des Urtheils drängt. Im Allgemeinen ist nun in diesen Poesieen eine Neuerung zu bemerken, welche zwar äußerlich scheint, aber nicht ohne Bedeutung geblieben ist. Fra Jacopone pflegt nicht, wie Bonvesin und die anderen thun, den Wechsel der Rede in den Versen anzugeben, sondern gewöhnlich bleibt derselbe entweder unbezeichnet, als leicht aus dem Inhalte zu ersehen, oder die Namen der Sprechenden stehen über der Rede außerhalb des Textes. Man brauchte also beim Vortrage nur wirklich verschiedene Personen sprechen zu lassen, und man hatte den Anfang des Dramas, zu dessen Vollendung noch der scenische Apparat hinzukommen mußte. Und diesen Uebergang von der einfach gesungenen Lauda zur theatralischen Vorstellung vollzogen in der That die Genossenschaften der Disciplinati, welche dafür als ihre Muster schon seit längerer Zeit vorhandene Versuche in lateinischer Sprache vor sich hatten.

Das scenische Schauspiel, im Ausgange des Alterthums zuerst mit großer Heftigkeit vom Christenthum bekämpft, hatte dennoch bald von neuem zu keimen begonnen, und zwar im Schoße der Kirche selber. Der catholische Cultus enthielt in seinem feierlichen

Ceremoniell schon so manche theatralische Elemente; das Meßopfer war ursprünglich eine beständige symbolische Andeutung der Handlungen und Leiden Christi; später aber fügte man zur lebendigeren Vergegenwärtigung derselben, an hohen Festtagen, besonders zu Ostern, die wirkliche Aufführung der heiligen Vorgänge hinzu; man hatte damit ein wirksames Mittel, die Phantasie der Zuschauer im Interesse des Glaubens gefangen zu nehmen. Diese ältesten liturgischen Dramen, wie man sie genannt hat, waren eng verbunden mit dem Gottesdienste und als integrirender Bestandtheil desselben natürlich lateinisch abgefaßt; sie hielten sich ganz nahe dem biblischen Texte, welchen sie illustriren sollten, ja bedienten sich oft sogar seiner eigenen Worte. Die Darsteller waren die Geistlichen, welche aber schon durch Costümirung und mehr oder minder vollkommene Andeutung der Oertlichkeiten innerhalb der Kirche die Handlung anschaulich zu machen strebten. Weiterhin wurde dann das Drama selbständiger, erhielt, trotz des heiligen Stoffes, neben dem didaktisch erbaulichen Zweck, doch auch den zu unterhalten, die Neugierde und Schaulust zu befriedigen, daher freiere Bewegung des Dialogs, Vermehrung der auftretenden Personen, Vermannichfaltigung der Gegenstände, endlich, mit dem Uebergange in die Hände der Laien, die Verwendung der Volkssprachen statt des Lateinischen, für Productionen, die wesentlich darauf berechnet waren, die Menge anzuziehen. In dieser Gestalt erscheint das Mysterium in Frankreich schon in dem Adam und dem Fragmente der Auferstehung aus dem 12. Jahrhundert, in Spanien gleichzeitig in dem Misterio de los tres Reyes Magos. In Italien leistete, wie immer, das Lateinische längeren Widerstand als anderswo. Ostern 1244 ward zu Padua im Prato della Valle, also auf offenem Platze, die Passion und Auferstehung Christi aufgeführt; über die Sprache wird allerdings in den Nachrichten nichts gesagt; aber die Art der Erwähnung ist eine solche, daß man voraussetzen muß, es sei das Lateinische gewesen, und so war es dieses gewiß auch in der großen cyclischen Vorstellung, welche 1298 und 1303 zu Cividale in Friaul an je drei auf einander folgenden Tagen von Geistlichen in der Curie des Patriarchen gegeben ward, und deren Gegenstand die Erschaffung der ersten Menschen, die Verkündigung, Geburt Christi, Passion und

Auferstehung, Himmelfahrt, das Herabsteigen des heil. Geistes, die Ankunft des Antichrist, und diejenige Christi zum jüngsten Gerichte bildete. Die ersten bekannten Vorstellungen in italienischer Sprache sind eben die der umbrischen Laudesen. Ob die Dialoge Jacopone's für die Aufführung bestimmt gewesen, wissen wir nicht; sicherlich aber waren es viele andere, welche Monaci in den Sammlungen der altumbrischen Lauden von Disciplinati, inmitten der einfach gesungenen geistlichen Lieder vorfand, und welche die Grundlage seiner wichtigen Studien über die Anfänge des italienischen Theaters bilden. Hier sind ausdrücklich die das Gespräch begleitenden Bewegungen und Handlungen durch lateinische Bemerkungen (didascalia) angegeben, und daß ein scenischer Apparat, wenngleich sehr einfach, doch bereits existirte, beweisen die Inventare der Confraternita di S. Domenico in Perugia, welche Monaci publizirt hat, und in denen außer zahlreichen Costümstücken auch Nägel des Kreuzes, die Säule, an welche der Heiland gebunden ward, die Taube des heil. Geistes erwähnt werden. Wann übrigens der Fortschritt von der lediglich gesungenen zu der in Scene gesetzten Lauda stattfand, ist wieder nicht genau zu constatiren; die Liedersammlungen sind aus dem 14. Jahrhundert; aber wir haben in ihnen nicht die ursprünglichen Aufzeichnungen, so daß man nicht fehl gehen wird, wenn man mit Monaci viele der Stücke noch in das Ende des 13. Jahrhunderts setzt.

Diese umbrischen Lauden zeigen uns das Schauspiel auf einer primitiveren Stufe und dem liturgischen Drama näher als z. B. der französische Adam. Der Ort der Darstellung war noch die Kirche oder das Oratorium der Bruderschaft, die Zeit die des Gottesdienstes und die Verknüpfung mit letzterem eine enge. Jede der Vorstellungen ist für einen einzelnen Festtag bestimmt, wie die Ueberschriften anzeigen, und dem angemessen ist der jedesmalige Inhalt, die Passion, Christi Erscheinung unter den Jüngern, die Transfiguration, Christus und der gläubige Centurio, u. s. w. Als Quellen, aus denen sie geschöpft sind, glaubte Monaci die lateinischen liturgischen Dramen betrachten zu können; aber D'Ancona machte vielmehr wahrscheinlich, daß sie direkt aus den Texten der Liturgie geflossen seien, und daß die lateinischen Schauspiele nur

im Allgemeinen den Antrieb und das Muster für die Dramatisirung, nicht aber unmittelbar den Inhalt derselben hergegeben haben. Oft ist der Dialog nur eine Paraphrase der biblischen Worte; doch fehlt es in den ausgedehnteren nicht an selbständigen Zusätzen und Erweiterungen, z. B. in der Laus pro nativitate domini, welche, wie Jacopone's Gedichte über diesen Stoff, durch ihren naiven Ton anziehend ist und eine echt volksthümliche Neigung zu einzelnen realistischen Zügen zeigt. Da sieht man den alten Joseph, wie er, mit Maria nach Bethlehem gekommen, von Thür zu Thür zieht, um Herberge bittend, und wie er von einem nach dem anderen abgewiesen wird, so daß sie Zuflucht in einem Stalle suchen müssen. Als die Hirten zur Anbetung kommen, ersucht sie Maria, ihre Armuth beklagend, um ein Tüchlein, in welches sie das Kind einhüllen könne, und jene entschuldigen sich mit der Schleunigkeit ihres Aufbruches, als sie die Kunde von der Geburt des Heilandes erhielten, geben ihr dann ihre Mäntel und bitten sie, sich nicht vor denselben zu ekeln. Den bedeutendsten Eindruck macht dann wieder die Vorstellung des jüngsten Gerichtes, eben deshalb, weil sie damals am erschütterndsten auf die Zuschauer wirkte, welche hier nun den furchtbaren Gegenstand wirklich vor Augen hatten, mochte die Inscenirung auch noch so mangelhaft sein. Das gläubige Publikum des Mittelalters mußte es im Innersten ergreifen, wenn es sah, wie da die Verdammten die Jungfrau anflehten, in ihrer Angst sich an ihr Gewand klammerten, und doch auch ihr es nicht gelang, Gnade von ihrem Sohne zu erbitten, wenn Christus die schrecklichen Worte sprach: „Zeit ist's zum Thun und nicht zum Drohen: Euer Wohnort wird das Feuer sein, und dieses sei eure Ruhestätte, die ihr die schmerzenbringende Welt geliebt habt."

Tempo è da facte e non da menaccie:
L'arbergo vostro serà el fuoco,
E quisto sia vostro reposo,
Ch'amaste el mondo doloroso.

Der Name dieses religiösen Schauspiels blieb zunächst derselbe wie der der Gattung, welche ihm den Ursprung gegeben hatte, nämlich Lauda; es waren dramatisirte geistliche Lieder. Identisch ist auch das Metrum, d. h. entweder die sesta rima von Ottonarien und Nonarien, oder auch hier die gewöhnlichere Form der ballata,

mit der ripresa, an deren letzten Reim die Schlüsse aller Strophen anklingen, gewiß eine unbequeme Fessel für den Dialog, sobald derselbe sich zu einiger Länge ausdehnte, weshalb sich das Drama auch bald ihrer entledigte und passendere, elastischere Formen vorzog.

Von Umbrien aus verbreiteten sich mit den Disciplinatenbruderschaften auch die Aufführungen nach anderen Gegenden Italiens. Als Zeugniß ihres Vorhandenseins im Süden fand Monaci in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts eine Anzahl solcher Lauden in der abruzzesischen Mundart von Aquila. Die weitere Fortbildung des Drama's gehört schon späterer Zeit an; auch die alten Devotionen, eine Form, welche die nächste Stufe der Entwickelung nach der Lauda darstellt, fallen bereits in das 14. Jahrhundert, vielleicht in die zweite Hälfte desselben. Im 15. Jahrhundert erreichte die Gattung als Repräsentation ihre größte Fruchtbarkeit. Nur eines Schauspiels ist hier noch um seines Gegenstandes willen Erwähnung zu thun, obgleich es streng genommen nicht in die Literaturgeschichte gehört. Giovanni Villani erzählt (VIII, 70), daß am 1. Mai 1304 zur Belustigung des Volkes in Florenz beim Ponte alla Carraia auf Barken ein Fest veranstaltet wurde, wo die Hölle dargestellt war, „mit Flammen und anderen Strafen und Qualen, mit Menschen, die, als Dämonen verkleidet, furchtbar anzusehen waren, und anderen in Gestalt von nackten Seelen, welche wahrhafte Personen schienen, und man brachte diese in jene verschiedenen Höllenqualen mit sehr großem Geschrei und Gelärm und Getöse, daß es peinlich und schrecklich zu hören und zu sehen war." Nach Vasari waren die Veranstalter der lustige florentinische Maler Buffalmacco und seine Genossen; das Schauspiel endete übrigens in trauriger Weise, da die Brücke unter der Last der Zuschauer brach, und viele ertranken. Die Aufführung war offenbar eine bloße Pantomime ohne Reden, also kein Drama; nach der Beschreibung Antonio Pucci's in seinem Centiloquio waren sogar die Seelen nur durch ausgestopfte Bälge dargestellt, was sich indirekt auch aus Villani's ungeschickter Ausdrucksweise ergiebt,[1]) und über jeder Abtheilung stand geschrieben:

[1]) Denn, wenngleich das uomini sich auch auf die Seelen mitzubeziehen scheint, so ist es doch nicht der Fall; er sagt: che pareano persone, also waren sie es nicht.

In questo luogo son puniti i tali („hier werden die und die gepeinigt"). Zu beachten ist aber, wie hier der bekannte Stoff, die Vorstellung der Hölle, bei den stets spöttischen Florentinern bereits Gegenstand der Volksbelustigung geworden war, obschon er nebenher eine ernstere Wirkung auf die Zuschauer nicht verfehlen konnte, wie das Villani und Pucci bezeugen.

VIII.

Die Prosa im 13. Jahrhundert.

Wie bei den übrigen Nationen, so beginnt auch bei den Italienern die Prosa später als die Dichtung. Freilich der Gebrauch der Vulgärsprache für den geschäftlichen Verkehr und die Erfordernisse des täglichen Lebens wird ein viel älterer sein und sogar höher hinaufreichen als die ersten dichterischen Versuche in derselben; hier konnte schon längst das Lateinische nicht mehr genügen; man mußte sich derjenigen Ausdrucksweise bedienen, welche man lebendig im Munde führte, und mischte zum wenigsten vulgäre Worte unter die herkömmlichen lateinischen Formeln. Der Grammatiker Boncompagno sagte (zwischen 1215 und 1226): „Mercatores in suis epistolis verborum ornatum non requirunt, quia fere omnes et singuli per idiomata propria seu vulgaria vel per corruptum latinum ad invicem sibi scribunt et rescribunt, intimando sua negocia et cunctos rerum eventus." Und ein anderer Grammatiker Guido Faba von Bologna giebt gegen 1229 in seinem Briefsteller neben den lateinischen Musterbriefen auch schon eine ganze Reihe italienischer, d. h. wohl die ältesten Proben zusammenhängender italienischer Prosa, die wir besitzen. Der Einfluß des bolognesischen Dialektes ist hier sehr sichtbar; aber dennoch ist es nicht reiner Dialekt, sondern schon literarisch umgestaltet, und, was merkwürdiger ist, es scheint auch eine Einwirkung der provenzalisirenden Liebesdichtung vorhanden zu sein. Wirkliche, nicht bloß fingirte Schriftstücke dieser Art sind uns aus etwas späterer

Zeit erhalten. Die Ricordi di una famiglia Senese sind ein Heft, in welchem die Ausgaben und Einnahmen des Hauses eines Matasala di Spinello de' Lambertini von 1231 bis 1262 verzeichnet stehen, also ein dürres Register von Geldsummen, gekauften und verkauften Gegenständen, aber doch wichtig als Probe der damaligen senesischen Mundart. Aus demselben Grunde haben ihre Bedeutung die Lettere Volgari del secolo XIII, scritte da Senesi, eine kleine Sammlung von Privatbriefen merkantilen und theilweise auch politischen Inhaltes, geschrieben von senesischen Kaufleuten aus und nach Frankreich; der erste Brief ist aus dem Jahre 1253, die wichtigsten fallen zwischen 1260 und 1269, andere noch später.

Schriften von solcher Beschaffenheit gehören im Grunde nicht in die Literaturgeschichte, und ihre Erwähnung hat eben nur den Zweck, auf das frühere Bestehen einer gewissen Art von Prosa hinzudeuten, welche nichts anderes als die unmittelbar niedergeschriebene lebendige Rede war da, wo man sie nicht entbehren konnte. Die eigentliche literarische Verwendung ist ein weiterer Schritt, für welchen schon weit mehr Reflexion und eine bestimmte schriftstellerische Absicht nothwendig ist. Das älteste Denkmal der literarischen Prosa bleiben somit die Briefe Guittone's, die wir bereits kennen lernten, und die selbst in so völliger Abhängigkeit vom poetischen Gebrauche stehen; der eine an die Florentiner gerichtete dürfte, wie wir sahen, um 1260 geschrieben sein. Von 1268 ist die weiterhin zu besprechende erste Uebersetzung des Albertano da Brescia, von 1278 eine zweite, noch jünger sind die Werke Giamboni's, Ristoro's von Arezzo, die Conti di Antichi Cavalieri, der Novellino. Aber ein genaues Innehalten der noch dazu vielfach unsicheren chronologischen Reihenfolge wäre hier zwecklos, und die Vereinigung der Denkmäler nach ihrem Inhalte und literarischen Charakter verdient den Vorzug.

Der Novellino oder, wie das Buch von dem ersten Herausgeber betitelt ward, die Cento Novelle Antiche bezeichnen den Beginn einer Gattung, welche bestimmt war, in Italien eine ganz außerordentliche Fruchtbarkeit zu erlangen; es ist die älteste Sammlung von Novellen. Die Intention des Büchleins hat der Verfasser oder Compilator selbst zu Anfang angegeben: „Da die Edlen

und Vornehmen im Reden und Thun gleichsam ein Spiegel für die Geringeren sind, da ihr Reden mehr Beifall findet, weil es aus einem zarteren Instrumente kommt, so verzeichnen wir hier einige Blumen (d. h. erlesene Beispiele) von Reden, von schönen Handlungen der Höflichkeit und schönen Antworten und schönen Thaten der Tapferkeit, von schönem Schenken und schönem Lieben, wie dergleichen ehedem viele vollführt haben." Die Sammlung umfaßt 100 Novellen, wie schon der übliche Titel besagt; zum Theil behandeln sie ritterliche Gegenstände, berichten von Tristan und Isolde, von König Meliadus, von der Dame von Scalot, welche aus Liebe zu Lancelot starb; theilweise haben wir Geschichten von Helden und Weisen des Alterthums, wie von Alexander d. Gr., von den Söhnen des Priamus, von Tales von Milet, Aristoteles, Seneca, Cato, Trajan, alle diese in der eigenthümlichen Umformung und Verkleidung, welche sie durch die populäre Ueberlieferung des Mittelalters erfahren hatten. Da ist Narcis (Nr. 46) zu einem „guten und schönen Ritter" geworden, Pythagoras zu einem Philosophen in Spanien, der eine astrologische Tafel gefertigt hat (33); Socrates ist ein weiser Römer und ertheilt die Antwort auf die vom Sultan aus Griechenland geschickte Gesandtschaft (61); Hercules durchstreift die Wälder und erlegt Löwen und Bären, vermag aber nicht sein böses Weib zu bezwingen (70); Nero verdammt seinen Lehrer Seneca zum Tode, um sich für die Prügel zu rächen, die er von ihm als sein Zögling erhalten hat (71). Da finden sich ferner Erzählungen aus der biblischen Geschichte, von Bileam, David, Salomon und Christus selbst, auch einige Legenden, die vom heil. Paulinus, der sich für den Sohn der armen Frau gefangen gab, als er ihr nicht anders helfen konnte, die von Petrus dem Zöllner, der alles Seinige den Armen schenkte und sich selbst verkaufen ließ, um ihnen den Erlös zukommen zu lassen. Andere Novellen berichten wieder wahre oder fabelhafte Ereignisse von historischen Persönlichkeiten der jüngst vergangenen Epochen, von Saladin, von Karl von Anjou, aus der Jugend König Konrads IV, von italienischen Großen und Fürsten, wie Jacopino Rangone, Paolo Traversari, Ezzelino, und besonders vieles von Kaiser Friedrich II., dessen gewaltige Gestalt einen tiefen Eindruck auf die Zeit gemacht hatte,

und für den der Verfasser ein ganz spezielles Interesse zeigt. Da erscheinen auch Personen, welche wohl bekannt sind aus der provenzalischen Literatur: Messer Imberal del Balzo, d. i. En Barral von Baux, Vizgraf von Marseille, der Gönner der Troubadours, der nach Vogelzeichen späht, erhält von einer Alten eine komische Antwort. Der Dichter Guillem de Bergueban, der alle vornehmen Frauen von Provence beleidigt hat, rettet sich vor ihrer Rache durch einen sinnreichen Einfall; vom jungen Könige von England, dem Sohne Heinrichs II, werden Handlungen der Ritterlichkeit und Freigebigkeit erzählt, von Bertran de Born sein Benehmen in der Gefangenschaft nach dem Tode des jungen Königs, von Richart de Barbezieu, freilich hier unter dem Namen eines Messer Alamanno (64), wie er seiner Dame Huld verlor und wiedergewann. Einmal lesen wir da eine Thierfabel, die vom Maulthier, Fuchs und Wolf, der die Buchstaben auf den Hufen des ersten lesen wollte (94). Das Interessanteste für uns sind jedoch die Novellen, in denen sich die gleichzeitigen Sitten spiegeln, die Geschichten aus des Verfassers nächster Umgebung, wie die von Bito von Florenz, der den geizigen Ser Frulli um einen Denar zu bringen versteht, ohne daß er es merkt (96); von dem, welcher die Novelle ohne Ende erzählte (89); von dem Bauer, der in die Stadt kam, um Kleider zu kaufen, und Prügel bekam, weil er kein Geld hatte (95); von der klugen Frau, der die Katze die Torte fraß, während die Maus davon sprang (92). Es sind schlechte Späße; aber sie zeigen, womit man sich damals vergnügte, und man bemerkt in ihnen die Wendung zu lebendigerer Auffassung der Realität. Und hier kommen auch schon die Skandalgeschichtchen von Frauen und Pfaffen zum Vorschein, welche später der Lieblingsgegenstand der Novelle geworden sind; da haben wir den Piovano Porcellino, der den Bischof Mangiadore bei demselben Fehltritt ertappte, wegen dessen jener ihn belangen wollte (54), den Arzt von Toulouse, der die Nichte des Erzbischofs heirathete, sie wegen eines unerwarteten Ereignisses nach zwei Monaten wieder heimschickte und sich bei dem wüthenden Oheim mit einer witzigen Antwort rechtfertigte (49); ferner die beiden musterhaften Beichtväter (91 und 93), die jammernde Wittwe, welche sich mit dem Wächter des Gehängten tröstet und den Leichnam

des eigenen Mannes an den Galgen hängt (59), d. i. also die so weit verbreitete Geschichte der Matrone von Ephesus. Diese Novellensammlung ist somit eine Vereinigung aller möglichen, höchst verschiedenartigen Bestandtheile. Keine einzige seiner Erzählungen wird der Verfasser selbst erfunden haben; es waren entweder solche, welche damals von Mund zu Munde gingen, oder solche, die er aus Büchern schöpfen konnte, aus den lateinischen Sammlungen von Geschichten, die ein Gemeingut der mittelalterlichen Nationen bildeten, wie der Disciplina Clericalis des Petrus Alfonsus, den Gesta Romanorum, wenn sie anders älter sind als der Novellino selbst, aus französischen Romanen und Fabliaux, aus Biographieen provenzalischer Troubadours; endlich mochten auch die Bibel und die Chroniken manche Beiträge liefern. Alessandro D'Ancona hat sich mit diesen Quellen des Buches in einer sehr werthvollen Arbeit beschäftigt; für mehr als ein Drittel der Novellen hat er die Stellen verzeichnet, an denen in anderen alten Denkmälern derselbe oder ein ähnlicher Gegenstand behandelt ist. Eine solche Untersuchung war belehrend, indem hier deutlich wurde, daß der Verfasser so oft nur allbekannte und in der gesammten europäischen Literatur verbreitete Geschichten wiedererzählt hat; zu einer Erkenntniß der unmittelbaren Quellen für die einzelnen Novellen, und damit zu der Möglichkeit, über die Art der Benutzung zu urtheilen, konnte allerdings D'Ancona nicht gelangen, wegen der Armseligkeit der Darstellung in dem Buche, dem Mangel an Details, die als Leitfäden für die Aufspürung der näheren Herkunft dienen könnten.

Diese Erzählungen des Novellino sind nämlich kurze, flüchtige Skizzen, hingeworfen in wenigen, groben Zügen, welche nur das rein Thatsächliche geben, ohne es irgendwie auszumalen. Freilich ist die Ausführlichkeit der einzelnen Novellen eine sehr verschiedene. Wenn auch Dürre und Trockenheit im allgemeinen herrscht, so ist sie doch z. B. in der Geschichte von Bito und Frulli, in der Novella d'amore (99) und anderen nicht so übertrieben, wie etwa in denen von Pietro Tavoliere (17), von der Gascognerin und dem König von Cypern (51), von Kaiser Friedrich, der die Treue seiner Gattin erproben will (100), von dem Kaufmann und den Mützen (98) und anderen, die nur ein paar Zeilen füllen, und in denen der

Laconismus einen fast unnatürlichen Grad erreicht. Dieses aber hängt mit dem anekdotenhaften Charakter der Erzählungen zusammen, deren Interesse sich meistens auf einen Punkt concentrirt; oftmals enden sie mit einem Witzworte, einer schlagfertigen Erwiderung, einem scharfsinnigen Einfall; bisweilen dienen sie auch, eine Moral oder wenigstens eine allgemeine Sentenz zu bekräftigen, ein Charakter, welcher den Geschichten von ihren Quellen her geblieben sein mochte; denn auch die lateinischen Sammlungen der Art, wie die Disciplina Clericalis und die Gesta Romanorum, hatten einen moralisch-didaktischen Zweck. Der Weise der Darstellung entspricht auch die des Ausdruckes; es sind kleine ungelenke Sätze, die ein jeder für sich stehen, die ursprünglichste Manier der Prosa, deren Elemente sich neben einander reihen, ohne sich zu harmonischer Einheit zu verknüpfen, wie es in dem Periodenbau der reiferen Kunst geschieht.

Soweit die Novellen auf bekannte und datirbare historische Thatsachen anspielen, gehen diese nicht über das Ende des 13. Jahrhunderts hinaus; um diese Zeit also oder wenig später, d. h. in den letzten Jahren des 13. oder den ersten des 14. Jahrhunderts wird die Sammlung entstanden sein. Man hat vermuthet, sie sei erst allmählich und aus verschiedenen Theilen zusammengetragen worden; aber bis jetzt wurde nichts wirklich überzeugendes gegen die Einheit des Verfassers vorgebracht. Derselbe war ohne Zweifel ein Florentiner, wie schon die Sprache beweist, welche wohl einige Gallizismen oder Provenzalismen enthält, aber keine mundartlichen Bestandtheile; auch der Inhalt mancher Novellen deutet auf Florenz. Man hat an bestimmte Schriftsteller als Verfasser gedacht, an Francesco da Barberino, Brunetto Latini, Andrea Lancia; allein alle diese Attributionen sind sehr unwahrscheinlich und können jetzt als beseitigt gelten.

Das Büchlein ward und wird sehr geachtet als ein Muster des Styles, weil es in so wenigen Worten so viele Dinge zu sagen vermag. Allerdings wird bisweilen durch diese Kürze und Rapidität die anekdotische Wirkung, die Zuspitzung des Grundmotivs verstärkt; aber dafür fehlt Wärme und Kolorit; es sind eher Skelette als lebendige Kunstwerke; die Novelle besitzt noch keine individuelle Gestaltung; es ist nichts anderes, als der nackte Gehalt ohne die künst-

lerische Form, welcher wirken soll, und jener ist nicht Eigenthum des Verfassers. Schon bald nach der Entstehung des Werkes gefiel diese Dürre und Magerkeit desselben nicht mehr allgemein, und es wurde ein Versuch gemacht, der Novelle eine größere Fülle und Ausführlichkeit zu geben. Eine Handschrift der Nationalbibliothek von Florenz, der sogenannte Codex Panciatichi enthält eine Sammlung von 156 Stücken, welche jedoch aus zwei ursprünglich von einander unabhängigen Theilen zusammengesetzt ist. Die Mehrzahl der Geschichten des ersten Theils sind solche des Novellino in etwas abweichender Form und Reihenfolge; der Verfasser des zweiten Theiles hatte einen Text vor sich, der dem Novellino genauer entsprach als der des ersten; zu Anfang reproduzirt er 27 Erzählungen desselben getreu; dann fügte er andere längere hinzu, und einige des Novellino, die er fernerhin aufnahm, erweiterte er bedeutend. Aber diese Bearbeitung ist eine sehr wenig gelungene. Es ist keine Bereicherung an lebendigem und interessantem Detail, die dem Texte zu Theil geworden ist, sondern eine Verwässerung. Um sich hiervon zu überzeugen, genügt es die dritte Erzählung des Novellino mit der 143. der Handschrift Panciatichi zu vergleichen. Der Inhalt und Gang der ersteren ist der folgende: König Philipp läßt einen weisen Griechen gefangen halten; er bekommt aus Spanien ein edles Roß geschickt, befragt den Weisen um dessen Werth und erhält die Antwort, es sei vortrefflich, aber man habe es mit Eselsmilch genährt; der König sendet nach Spanien und erfährt, daß es wirklich so gewesen sei, weil die Mutter des Füllens gestorben war. Er wundert sich und verordnet, daß dem Weisen täglich ein halbes Brot auf Kosten des Hofes gegeben werde. Ein anderes Mal läßt der König den Gefangenen holen, um ihm seine Juwelen zu zeigen, und ihn zu fragen, welcher unter den Steinen der kostbarste sei; der Weise hält sich den, welchen ihm der König als den ihm liebsten bezeichnet hat, an das Ohr und sagt, es sei in ihm ein Wurm eingeschlossen; der Stein wird zerbrochen und der Wurm gefunden. Der König erstaunt von neuem und läßt dem Griechen fernerhin ein ganzes Brot reichen. Einige Tage nachher kommt dem Könige der Gedanke, er könne von illegitimer Geburt sein; er befragt wieder seinen Gefangenen, und dieser, nach einigem Zaudern, thut

ihm kund, daß er der Sohn eines Bäckers sei, und die Mutter des Königs, heftig bedroht, bekennt dieses als die Wahrheit. Schließlich erklärt der Weise, auf den Wunsch des Königs, woher er zur Kenntniß all' dieser Dinge gekommen sei; er erkannte, daß das Pferd mit Eselsmilch genährt worden, daran, daß es gegen die Natur des Pferdes die Ohren hängen ließ; er erkannte den Wurm im Steine daran, daß derselbe gegen die Natur der Steine warm war; er erkannte die illegitime Abkunft des Königs daran, daß er gegen königliche Natur seine Weisheit nicht mit einer Stadt, sondern mit Broten belohnte, wie ein Bäcker. Es ist eine der besten Erzählungen des Novellino; für diesen Gegenstand war die Kürze wohl passend; auch Boccaccio würde ihn nicht viel ausführlicher erzählt haben. Aber der Autor der langen Novelle im Codex Panciatichi bemerkte das nicht und machte aus der Anekdote ein breites Geschwätz; alles mögliche Unnütze und Ueberflüssige wird da eingeflickt, so daß man sieht, wie der Verfasser eine kurze Geschichte vor sich hatte, und sich bemühte, sie gewaltsam zu dehnen, wo es nur anging. Wen interessirt es z. B. genau beschreiben zu hören, wie die Gesandten nach Spanien reisen, wie sie vom Könige von Spanien gut aufgenommen werden, wie sie zurückkehren, u. s. w.? Wenn sich herausstellt, daß im Steine ein Wurm lebte, ist es nöthig zu sagen: per la volentà di Dio v'era entro e Dio il nodria? Der Bearbeiter sah nicht, daß die Erzählung ihren Werth in der Zuspitzung habe, und verbreitete sich, als wenn er es mit einem Märchen oder einer Rittergeschichte zu thun gehabt hätte. Aber er hat dazu die Pointe ganz verdorben. In der Erzählung des Novellino und ebenso in den anderen Behandlungen eines gleichen Stoffes, nämlich den zwei Geschichten von 1001 Nacht (Nr. 458 f.) und der des spanischen Libro de Enjemplos (Nr. 247) ist immer das Wesentliche die Unbekanntschaft der Indizien, an welchen der Scharfsichtige etwas Verborgenes erkennt, und welche erst nachträglich offenbart werden. Dadurch entsteht die Verwunderung und Spannung bis zuletzt. Dagegen in der langen Novelle des Codex Panciatichi werden für das Pferd und den Stein ungeschickter Weise zuerst jene Indizien angegeben, auf welche der Weise seine Aussagen begründet, so daß nicht mehr das Erstaunen über seine unbegreifliche

Allwissenheit entstehen kann, und ebenso berichtet er gleich von vornherein dem Könige die ganze Geschichte von dessen Geburt, die er also nicht durch bloße Schlußfolgerung erkennt; damit schwindet der Nimbus seiner Weisheit und die pikante Beziehung auf die Filzigkeit des Königs, der ihm Brote gab, weil er eines Bäckers Sohn war. Auch die übrigen Novellen haben bei dieser Bearbeitung nur verloren, besonders die von Narcissus (Nr. 144), und es ergiebt sich ohne weiteres die Irrigkeit von Bartoli's Ansicht, der in diesen umfangreicheren Fassungen das Original der knapperen vermuthete. Die Verwandlung der Novelle in ein reiches, glänzendes Abbild des Lebens geschah erst durch Boccaccio.

Der Novellino enthält, wie bemerkt worden, manche französische und provenzalische Elemente, und selbst bei Gegenständen, die der Verfasser anderswoher haben konnte, ist es, nach den damaligen literarischen Verhältnissen zu urtheilen, nicht unwahrscheinlich, daß er viele auf dem Umwege durch französische Versionen empfangen habe. Noch weiter ist wohl die Entlehnung gegangen in den Conti di Antichi Cavalieri, zwanzig anekdotenhaften Erzählungen, zumeist aus dem Alterthum, von Cäsar, Pompejus, Scipio, Fabricius, Regulus, Brutus, von Hector und Agamemnon, weniger aus der mittelalterlichen Geschichte, vom Re giovane, von Saladino, oder der Rittersage, dem Könige Tebaldo, Brunor und Galeetto, d. i. dem Galeotto der Tafelrunde. Die längste und ausführlichste der Geschichten ist die von Cäsar. Ihr Charakter im allgemeinen ist dem der Cento Novelle ähnlich und nicht alterthümlicher als in diesen; wenn das letztere manchen schien, so kam es von dem Dialekte, dem alten Aretinischen, in dem sie geschrieben sind. Im Gegentheil finden sich hier so einsilbige Erzählungen, wie einige des Novellino, nicht. Für seine Helden zeigt sich der Autor voll hoher Bewunderung; bisweilen werden auch die denkwürdigen Aussprüche derselben mitgetheilt, wie man solche am Ende der Biographien anzureihen pflegte. Die Worte und Thaten sind die Beispiele höchster Vollkommenheit, Vorbilder, die zur Nacheiferung mahnen. Von der Geschichte des Königs Tebaldo wies Bartoli nach, daß sie aus dem Romane von Fouque de Candie geschöpft ist; manche Stellen sind ohne Vergleichung des französischen Originals

gerabezu unverständlich. Dieses läßt uns auch für die übrigen Erzählungen ähnliche Herkunft vermuthen.

Unter jenen Novellensammlungen, welche die mittelalterlichen Nationen als Gemeingut besaßen, war die beliebteste und gelesenste die Geschichte der Sieben Weisen Meister. Aus Indien stammend, hatte sie sich im Occident in ganz außerordentlicher Weise verbreitet, zuerst in lateinischen Versionen, dann in vulgären, am frühesten, wie gewöhnlich, den französischen, endlich in Uebersetzungen und Bearbeitungen aller europäischen Sprachen. Das Besondere des Buches ist dieses, daß hier die Novellen durch eine Haupterzählung wie von einem Rahmen umfaßt und zu einem Ganzen zusammengeschlossen werden, so wie es in der heute bekannteren anderen orientalischen Sammlung der 1001 Nacht geschieht. Dem Kaiser von Rom, so erzählt die verbreitetste occidentalische Version, stirbt seine geliebte Gattin, ihm einen einzigen Sohn hinterlassend, welchen er, um ihn bösen Einflüssen zu entziehen, von sieben Weisen in einem Thurme außerhalb der Stadt unterrichten läßt. Als die Erziehung beendet ist, soll er an den Hof zurückkehren; aber er und seine Lehrer lesen in den Sternen, daß ihm ein großes Unglück bevorstehe, und daß er demselben nur entrinnen könne, wenn er sieben Tage lang Schweigen beobachte. Der Kaiser, dem man von den wunderbaren Kenntnissen seines Sohnes berichtet hat, ist erstaunt, von ihm beim Wiedersehen kein Wort zu vernehmen, und hält es für Schüchternheit, die sich mit der Zeit geben werde; er sendet ihn daher in die Gemächer der Frauen. Die zweite Gattin des Kaisers jedoch, welche er inzwischen geheirathet hat, und die schon auf die Kunde von seinen ausgezeichneten Eigenschaften von Liebe zu dem Jüngling ergriffen worden ist, sucht denselben zu verführen, und als er kalt und stumm bleibt, klagt sie ihn bei dem Vater des Vergehens an, dessen sie selbst sich schuldig gemacht hat. Der Kaiser will ihn enthaupten lassen. Allein an jedem Morgen, während der Prinz zum Richtplatze geführt werden soll, erscheint einer der sieben Weisen und bewegt durch Erzählung einer Novelle den Vater zum Aufschube; jeden Abend dagegen bestärkt die Kaiserin ihn von neuem in seinem Vorsatz durch eine andere Geschichte. Dieses dauert so sieben Tage lang, bis am achten der

Prinz selbst den Mund öffnen kann, und nun erzählt auch er seine Novelle, worauf die Stiefmutter genöthigt ist, ihre Schuld zu gestehen, und verbrannt wird. Den Hauptgegenstand für die Geschichten der sieben Weisen bilden, gemäß dem Zwecke, den sie haben, die Falschheit und die Intriguen der Frauen; die Kaiserin ihrerseits warnt mit Beispielen von schlechten und undankbaren Söhnen oder von Gleißnern, welche mit schönen Reden bethören. Die Geschichten selbst wechseln theilweise in den zahlreichen Modificationen, welche das Buch erfahren hat; auch die einzelnen Umstände der Haupterzählung werden mehr oder weniger geändert. Was so allgemein an dem Werke gefiel, war, wie Comparetti treffend bemerkte, neben der im Mittelalter beliebten Satire gegen das weibliche Geschlecht, die Bequemlichkeit des Rahmens, der beständig gestattete, neue Geschichten an Stelle der alten in die Sammlung aufzunehmen, ohne die Einheit zu zerstören. Eine italienische Redaktion, welche D'Ancona publizirte: Il libro dei Sette Savj di Roma, rührt nach Ansicht des Herausgebers noch aus dem 13. Jahrhundert her, und ist nur die Uebersetzung oder sehr unfreie Bearbeitung eines französischen Originals, nahe verwandt gewissen Versionen, welche uns erhalten sind; auch in der Sprache zeigen sich davon vielfache Spuren. Uebertragung eines sehr ähnlichen Originals ist eine andere italienische Bearbeitung, welche, in einem Manuscripte des 14. Jahrhunderts enthalten, lange verschollen war und kürzlich von Varnhagen in England wieder entdeckt und veröffentlicht ward. Ein abweichender Typus findet sich in Oberitalien, als dessen ältestes, bis jetzt erreichbares Glied Mussafia eine lateinische, wahrscheinlich von einem Italiener verfaßte Version nachwies. Von dieser oder einer im Wortlaute wenig verschiedenen giebt es zwei schon etwas späterer Zeit angehörige italienische Uebersetzungen, und aus ihr oder nahe verwandter Quelle floß ein sehr ungeschicktes Poem in Oktaven mit stark venetianischer Färbung aus dem 15. Jahrhundert und die noch späteren Compassionevoli Avvenimenti di Erasto, eine classicirende Umformung des alten Buches im Geschmacke der Renaissancezeit. Aber auch von der norditalienischen Version, die hier überall zu Grunde liegt, zeigte P. Rajna, daß sie in Beziehung zu den französischen Redaktionen stehe, wenn sie auch diese mit größerer

Freiheit umgestaltet habe, und er vermuthet, daß der von Mussafia gefundene lateinische Text Uebersetzung oder eher Verkürzung einer in Italien entstandenen französischen oder venetianischen Bearbeitung sei, welche verloren gegangen ist.

Die Rittersage des bretonischen Kreises, welche schon in die Novellen so vielfach Eingang fand, ist in weiterem Umfange behandelt in einem Prosadenkmal, dessen Abfassungszeit sich nicht genau bestimmen läßt, und das wohl schon aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts sein könnte, aber als die älteste italienische Fassung des für die Folgezeit wichtigen Stoffes hier in der Periode der literarischen Anfänge eine Erwähnung verdient, nämlich in der Tavola Rotonda einer Handschrift der Riccardianischen Bibliothek zu Florenz. Nannucci, der sie zuerst durch Mittheilung mehrerer Proben bekannt machte, hielt sie für eine Uebersetzung aus dem Französischen, und zum wenigsten muß die Anlehnung an französische Artusromane eine enge sein. Die Sage von Troja wurde, wie schon gelegentlich bemerkt worden ist, von Guido delle Colonne aus Messina, wahrscheinlich demselben, den wir als Lyriker kennen, in seiner vor 1272 begonnenen und nach langer Unterbrechung 1287 vollendeten lateinischen Historia Trojana mit dem Scheine einer auf alte Nachrichten gegründeten historischen Erzählung bearbeitet, während er dennoch einzig und allein aus dem Roman de Troie von Benoît de Ste. More schöpfte, indem er denselben durch seinen pedantischen Ernst des poetischen Reizes beraubte, gerade dadurch aber sein Buch, welches so den Stempel strenger Glaubwürdigkeit zu haben schien, zu der gelesensten Darstellung des Stoffes im Mittelalter machte; theils aus ihm, theils auch direkt aus seiner französischen Quelle stammen die verschiedenen italienischen Versionen des trojanischen Krieges, welche dem 14. Jahrhundert angehören. Von einer französischen Geschichte Cäsars, welche die Erzählungen von Sallusts Catilinaria, von Cäsars Commentaren, sowie diejenigen Lucans und Suetons in das Gewand des mittelalterlichen Ritterromans kleidete, giebt es zwei italienische Bearbeitungen; die eine, früher wenig passend als Volgarizzamento di Lucano bezeichnet, welche, soweit sie jetzt bekannt ist, erst mit Cäsars Uebergang über den Rubicon anhebt, aber ehedem gewiß auch den Anfang des Romans

mit einbegriff, ist eine wortgetreue Wiedergabe des Originals, wogegen dieses in der anderen, den Fatti di Cesare, wie der Herausgeber sie nannte, meist stark gekürzt ist. Die längere Version steht in einer Handschrift der Riccardiana von 1313, welche das Autograph zu sein scheint, und so sind vielleicht auch diese beiden Denkmäler in den Anfang des 14. Jahrhunderts zu setzen.

Aus Frankreich endlich stammen gleichfalls einige religiöse Erzählungen, die Dodici Conti Morali, ascetische Geschichten von Wundern und Bekehrungen, stets mit der Nutzanwendung am Schlusse, wie in einer Predigt. Die Sprache zeigt manche Eigenthümlichkeiten der senesischen Mundart, welche aber auch vom Copisten herrühren könnten. Von einer dieser Geschichten that Mussafia, bald nach der Publikation des Büchleins, dar, daß sie die Uebersetzung eines altfrz. conte dévot sei; von einer zweiten zeigte Bartoli den gleichen Ursprung; schließlich fand Reinhold Köhler das Original von acht anderen in den Legenden der Vie des Anciens Pères; die Uebereinstimmung mit dem französischen Texte ist oft eine durchaus wörtliche; anderswo ist aber der italienische Autor freier verfahren.

Man bemerkt also auch hier, in der ältesten Prosaliteratur, überall, wo es sich um Stoffe der Erzählung handelt, die große anfängliche Unfruchtbarkeit Italiens und in Folge dessen die Abhängigkeit von der reichen Literatur des Nachbarlandes. Indessen, wenn es an Sagen und Erfindungen mangelte, so bot für die Prosaerzählung reichen Stoff die nationale Geschichte; nur hat die Chronik erst spät das lateinische Gewand abgestreift, und es ist heute sehr zweifelhaft, ob noch innerhalb des 13. Jahrhunderts die Vulgärsprache, wenigstens in irgendwie bedeutenderem Umfange, für die Geschichtschreibung verwendet worden ist. Von sicherlich dieser Epoche Angehörigem bleibt für jetzt nichts als eine kleine Chronik in pisanischem Dialekte, lose und unordentlich aneinandergereihte annalistische Notizen für die Jahre 1006—1276, welche Enea Piccolomini in dem libro di ricordi eines pisanischen Kaufmannes vorfand und publizirte unter dem Titel: Cronichetta Pisana, scritta in volgare nel 1279. Einige andere ausgedehntere Schriften historischen Inhaltes, welche man ehedem in diese Zeit setzte, haben sich als spätere Fälschungen erwiesen.

In den Diurnali des Matteo Spinello von Giovenazzo hätten wir die Aufzeichnungen eines Zeitgenossen über die Ereignisse in seinem Vaterlande von 1249—1268, abgefaßt in seiner heimischen apulischen Mundart. Aber die Untersuchung Wilhelm Bernhardi's that die Unechtheit des Denkmals dar. Es finden sich da Thatsachen berichtet, welche überhaupt nicht, oder doch ganz anders geschehen sind, als sie dargestellt werden, eine Unkenntniß der Wahrheit, welche bei einem Zeitgenossen undenkbar ist, besonders da er oft genug behauptet, die Dinge mit eigenen Augen gesehen zu haben; dabei ist die Chronologie in solcher Verwirrung, daß man zur Besserung beständige und höchst gewaltsame Veränderungen und Umstellungen des Textes vornehmen muß.

Nicht viel besser als mit dieser apulischen steht es um die angeblich älteste Vulgärchronik von Florenz, die der Malespini, welche zuerst 1568 von den Giunti in Florenz gedruckt worden ist. Ein Ricordano Malespini erzählt die Geschichte der Stadt von ihrer Gründung bis 1282, und von da bis 1286 ein Giacotto, den man für den Neffen des ersteren hielt. Daß die Aufzeichnung jedenfalls etwas später als die letzten der berichteten Ereignisse erfolgt sein mußte, ergab sich aus den Andeutungen der Verfasser selbst. Ricordano rühmt sich, uralte Documente aus der Zeit vor sich gehabt zu haben, in welcher die Römer Fiesole zerstörten, und auf diese sich stützend erzählt er die Gründung von Florenz mit all den Fabeln, welche die populär classicirende Tradition an sie heftete, von Catilina, der König Fiorino besiegte und dessen Gemahlin Belisea heirathete, von Teverina, der Tochter Fiorino's, die von einem Centurionen entführt wurde, u. dgl. m. Für die seiner eigenen näher liegenden Zeiten zeigt er sich nüchterner und der historischen Wahrheit getreuer; was aber immer auffiel, war die große Uebereinstimmung seiner Berichte, nicht bloß in den Thatsachen, sondern sogar in den Worten mit Giovanni Villani, dem ausgezeichneten florentinischen Chronisten, der einige Jahrzehnte später schrieb, und so sagte man, der gute Villani habe, nach einem freilich im Mittelalter nicht ungewöhnlichen Verfahren, seinen Vorgänger geplündert, ohne ihn zu nennen. Allein durch die 1870 publizirte Untersuchung von Scheffer-Boichorst, „die Geschichte der

Malespini, eine Fälschung," stellte sich gerade das umgekehrte Verhältniß heraus. Auf die Quellen der Chroniken zurückgehend, fand Scheffer-Boichorst, daß Villani sich denselben überall, wo man zweifelhaft sein kann, wer der Plagiator gewesen, viel genauer anschließt, als der angebliche Malespini, und daß er viele Dinge der verschiedensten Herkunft enthält, welche bei Malespini fehlen, dieser letztere dagegen nichts wirklich Historisches giebt, was nicht auch Villani hätte. Villani's Darstellung ist klar und consequent, nicht so die Malespini's, welche auch offene Widersprüche aufweist. Scheffer-Boichorst erklärte daher das Werk der Malespini mit Recht für apokryph; er glaubt, es könne in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts verfaßt sein, und zwar zu dem Zwecke, manchen der großen florentinischen Familien, wie besonders den Buonaguisi, zu schmeicheln, deren Namen der Verfasser oft in Villani's Text eingeflickt hat. Merkwürdig ist es zu sehen, wie in einer schon 1853 geschriebenen, aber erst nach derjenigen Scheffer-Boichorst's an das Licht gekommenen Arbeit der scharfsinnige Giuseppe Todeschini zu genau demselben Resultate gelangt war.

Der wahre Historiker der Epoche, der, welcher uns das vollständigste Bild von dem Geiste und der Cultur derselben giebt, hat lateinisch geschrieben, aber in einem Latein, welches sich dem Italienischen in Wortschatz und Construktionen nähert, so daß des Autors Muttersprache durchschimmert und seinem Ausdruck Lebendigkeit verleiht. Es ist Fra Salimbene von Parma. Er hat verschiedene Chroniken und Traktate verfaßt; erhalten ist nur die eine der ersteren, und auch ihr fehlt der Anfang. Sie reicht, die Geschichte von des Autors Vaterstadt, die Italiens und theilweise auch die allgemeine behandelnd, soweit wir sie besitzen, von 1167 bis 1287, ist zu Beginn weniger ausführlich und hier größtentheils aus Chroniken Anderer, besonders derjenigen Sicards von Cremona entlehnt, und gewinnt ihre große Bedeutung erst da, wo sie die Ereignisse während der Lebenszeit des Verfassers erzählt. Salimbene war aus der angesehenen und begüterten Familie der Adami, geboren 1221. Der starke religiös schwärmerische Drang der Zeit ergriff ihn unwiderstehlich, und er trat mit 17 Jahren (1238) in das Minoritenkloster. Sein Vater Guido di Adamo, der damit die Aussicht auf Fort-

pflanzung seines Geschlechtes schwinden sah, war voll Trauer, wendete sich an Kaiser Friedrich, um den Sohn wiederzuerhalten, und der Ordensgeneral Frate Elia gab die Einwilligung zu dessen Rücktritt in die Welt. In einer Unterredung bittet Guido den Sohn, von dieser Erlaubniß Gebrauch zu machen, er fleht ihn an, stellt ihm seinen und seiner Mutter tiefen Schmerz mit eindringlichen Worten vor, spricht endlich über ihn einen furchtbaren Fluch aus; Alles vergeblich; der Sohn bleibt fest, antwortet auf die Vorstellungen des Vaters mit Bibelsprüchen, und in der folgenden Nacht lohnt ihm die heilige Jungfrau mit einer Vision; sie reicht ihm ihr Knäblein zum Küssen und segnet ihn, weil er vor den Menschen sich zu ihr bekannt hat. Nach der Weise der Franziskanermönche kam Salimbene weit umher, in Frankreich und Italien, er sah viele Dinge, kannte viele Menschen von Bedeutung; er lebte noch 1288, wie die Beziehungen seiner Chronik zeigen. Er schrieb dieselbe, wie er sagt, für seine Nichte, die Nonne Agnes, in höherem Alter, größtentheils in den Jahren 1283 und 1284, mit Zusätzen aus den folgenden. Und er erzählt wie ein alter Mann, man möchte bisweilen fast sagen, wie eine alte Frau, mit einer schwatzhaften Breite und zahllosen Abschweifungen; bei jeder Gelegenheit fällt ihm dieses und das ein, was ihn von dem Faden seines Berichtes abbringt; von einer Person kommt er auf die andere, welche mit ihr in irgendwelcher Beziehung gestanden hat; er wiederholt dieselben Nachrichten zehn Mal; er läßt sich gern über Dinge aus, welche er zufällig sah, über Leute, mit denen er verkehrt hat. Gerade dadurch giebt er uns eine solche Fülle interessanter Notizen; die Gestalten der Geschichte gewinnen bei ihm Leben und Bewegung, weil wir mit gewissen persönlichen Zügen, mit versteckteren Charaktereigenschaften, mit Handlungen und Aussprüchen von ihnen bekannt gemacht werden, um welche sich sonst die Chronisten der Zeit nicht kümmern. Salimbene ist gläubig in religiösen Dingen und abergläubisch, von Wundern, Visionen, Erscheinungen der Heiligen und des Teufels überzeugt. Auf Prophezeiungen vertrauend, führt er beständig Sprüche der Bibel an als auf die Ereignisse passend, als sie vorher verkündend; er war auch eifriger Anhänger der Weissagungen und Lehren des Abtes Joachim, bis er das Jahr 1260 sie

Lügen strafen, den erwarteten Weltfrieden nicht eintreten sah. Trotzdem hat er das regste Interesse für die Dinge der Welt, erzählt auch gerne Geschichtchen, Possen und Schwänke, citirt Sprichwörter, volksthümliche Lieder, lateinische, italienische, französische, bedient sich zur Bekräftigung seiner Aussagen der Verse des Vaganten Primas oder seines älteren Zeitgenossen Patecchio von Cremona ebenso gut wie der Worte der Schrift. Er redet von Predigt und Erbauung, von heiligen Männern, bewundert die hohe Frömmigkeit König Ludwigs, aber vergißt auch nicht mitzutheilen, was die Mönche von ihm zum Mittagbrode bekommen haben, und zählt die einzelnen Schüsseln her. Unter dem Jahre 1284 merkt er an, daß er zum ersten Male raviolos sine crusta de pasta gegessen habe, in festo Sanctae Clarae; er berichtet von den vielen Flöhen, welche es im März 1285 gab, und citirt Verse über Flöhe, Wanzen und Mücken. Und seine anekdotenhaften Erzählungen sind öfters von einer wirksameren Komik, als die gleichzeitigen Novellen, so, um nur ein Beispiel anzuführen, die von dem falschen Heiligen Albertus in Cremona, qui fuerat unus vini portator simul et potator, nec non et peccator, und der nach seinem Tode angeblich viele Wunder that (1279), so daß die Parmenser eine ihnen überbrachte Reliquie von ihm in Procession einholten und feierlich auf den Altar der Cathedrale niederlegen ließen, wo aber der celebrirende Geistliche in ihr ein Stück Knoblauch entdeckte.

Salimbene's Chronik ist erfüllt von einer starken Subjektivität, der Ausdruck einer Persönlichkeit mit ihren Neigungen und Abneigungen. „Salimbene," sagte Dove, „ist der persönlichste unter den Geschichtschreibern des eigentlichen Mittelalters; was wir von ihm überkommen haben, trägt geradezu memoirenhafte Züge an sich." Und seine Neigungen und Abneigungen sind sehr prononcirt; er liebt und haßt mit ganzer Seele, und, wem er feind ist, den schont er nicht, auch nicht nach dem Tode; man sehe z. B., welchen Nachruf er dem Bischofe von Reggio, Guillielmus de Foliano, widmet: Melius fuisset ei si fuisset porcarius vel leprosus, quam quia fuit episcopus, und das Schlimmere, was noch folgt. Vorzüglich richtet sich sein Haß gegen die Weltgeistlichkeit, mit welcher die Bettelorden in Feindschaft lebten; gegen die Corruption der Priester

schleudert er erbitterte Invektiven, erzählt von ihnen ohne Scheu die scandalösesten Geschichten. Aber hier lieh er, wie Jacopone, wie später Dante, Petrarca und so viele andere, seine Stimme nur der allgemeinen Indignation der Zeit. Und, wenn er natürlich nicht ohne Partheilichkeit zu schreiben vermag, so hat er doch ein offenes Auge für die politischen Verhältnisse und weiß sie oft scharf und treffend zu beurtheilen, wie z. B. in den umsichtigen Betrachtungen über den Krieg zwischen Genua und Pisa (p. 305), oder über die Politik der Päpste, welche stets beim Regierungsantritt eines neuen Kaisers von ihm eine Erweiterung ihrer weltlichen Macht zu erpressen suchen (p. 282), oder die über die Partheien der lombardischen Städte, welche nie zum Frieden kommen können, und sich mit beständigem Wechsel des Glückes bekämpfen, wie die Kinder, wenn sie im Spiele die Hände aufeinander legen und abwechselnd hervorziehen, so daß die unterste immer die oberste wird (p. 348).

Während also die Geschichtschreibung des 13. Jahrhunderts in Italien sich im Allgemeinen noch des Lateinischen bediente und in diesem auch ein so durchaus lebendiges, mit der Realität in so enger Verknüpfung stehendes Werk abgefaßt ist, wie die Chronik Salimbene's, hat dagegen die Vulgärsprache schon auf dem Gebiete der lehrhaften, wissenschaftlichen und moralischen Prosaliteratur Eingang gefunden, wo sie als Mittel der Popularisirung diente. Mit dem Erstarken der Communen, in denen der Bürger die öffentlichen Geschäfte in die Hand bekam, mit dem Erblühen der juristischen und medizinischen Studien ging das Wissen immer mehr aus dem exclusiven Besitze der Geistlichkeit in den der Laien über und begann eine bedeutendere Wirkung auf die Gesellschaft auszuüben. Im 13. Jahrhundert wird ein allgemeines Streben sichtbar, die Kenntnisse zu verbreiten und Allen, auch den nicht Gelehrten, möglichst leicht zugänglich zu machen. Eine solche Richtung nahm damals vor allen die Thätigkeit von Ser Brunetto Latini, welcher bei den Zeitgenossen hoch angesehen war wegen seiner vielseitigen Gelehrsamkeit: „Er war großer Philosoph und vollendeter Meister der Rhetorik," so sagt von ihm Giovanni Villani (VIII, 10), und weiter giebt er ihm das rühmliche Zeugniß, daß er zuerst und mit Meisterschaft begonnen habe, seine Mitbürger, die Florentiner, zu bilden und sie

bewandert zu machen in der Redekunst und in der Leitung und Verwaltung des Staates nach den Grundsätzen der Politik. Er mag gegen 1210 geboren sein, da sich schon 1248 eine Tochter von ihm vermählte; 1254 und 1255 figurirt er als Notar in öffentlichen Urkunden. 1260 sandte ihn die guelfische Parthei, welche sich in ihrer Herrschaft durch die Macht König Manfreds bedroht sah, um Hilfe an Alfons X. von Castilien; während seiner Abwesenheit erfolgte die Niederlage der Florentiner bei Montaperti; die Häupter der Guelfen mußten die Stadt verlassen, und auch Brunetto konnte nicht heimkehren. Er suchte einen Zufluchtsort in Frankreich, und dort schrieb er seine große Encyclopädie, den Trésor, in der Sprache des Landes, in welchem er verweilte, also französisch, und zwar das letztere ausgesprochener Maßen auch deshalb, weil er dadurch seinem Werke eine größere Verbreitung verschaffen konnte; dasselbe war nicht bloß für italienische Leser, sondern auch für solche anderer Nationen bestimmt. Brunetto wird wohl bis nach der Schlacht von Benevent, die den Guelfen in Italien das Uebergewicht zurückgab, in Frankreich geblieben sein. 1269 war er Protonotar des von Karl von Anjou eingesetzten Generalvicars von Toscana, und 1270 kam er in gleicher Eigenschaft nach Pisa. 1273 führt er in einem Documente den Titel scriba Consiliorum Communis Florentiae, d. h. er war Canzler oder, wie man damals sagte, dittatore der Republik, beauftragt, die öffentlichen Schriftstücke abzufassen; auch Villani erwähnt, daß er dieses Amt innehatte. 1280 wird er unter den Bürgen des vom Cardinal Latino zwischen den Partheien der Stadt geschlossenen Friedens genannt; den 20. October 1284 war er als Bevollmächtigter von Florenz in Lucca bei Aufsetzung der Urkunde über ein Bündniß mit Genuesen und Lucchesen gegen Pisa. 1287 (15. August bis 15. October) saß er im Collegium der Prioren, und 1289 war er einer der offiziellen Redner (arringatori) vor der großen Rathsversammlung zur Befürwortung des Krieges gegen Arezzo, der dann zur Schlacht von Campaldino führte. Diese Reihe von ehrenvollen Aufträgen beweist, welche Achtung Brunetto Latini in seiner Vaterstadt genoß. Er starb in hohem Alter 1294 oder Anfang 1295. Besondere Bedeutung hat Brunetto noch durch das Verhältniß, in welchem er zu Dante stand; nach den pietätvollen

Worten, die ihm der letztere im 15. Gesange der Hölle gewidmet hat, ist er freilich wohl nicht, wie man ehedem glaubte, sein Lehrer im eigentlichen Sinne, aber doch sein väterlicher Freund und Berather und von großem Einfluß auf seine Ausbildung gewesen. Aus dem Trésor Brunetto's hat Dante, wie seine Zeitgenossen überhaupt, einen nicht geringen Theil seiner Kenntnisse geschöpft.

Die Encyclopädieen des Mittelalters dienten der Verallgemeinerung des Wissens, indem sie das, was auf allen Gebieten desselben das Wichtigste schien, aus den damals so schwer zugänglichen Büchern herauszogen und dem Leser zu größerer Bequemlichkeit gesammelt darboten. Das älteste bekannte Werk dieser Art war die Imago Mundi des Honorius von Autun (um 1120). Weit großartiger in der Anlage und die Frucht eines wahrhaft staunenswerthen Sammelfleißes ist des Vincenz von Beauvais Speculum Universale, welches gegen Mitte des 13. Jahrhunderts entstand. Die beiden genannten Werke waren lateinisch geschrieben; aber der Charakter dieser auf ein großes Publikum berechneten wissenschaftlichen Compilationen drängte zur Anwendung der Vulgärsprache. Aus dem Jahre 1245 ist eine französische Image du Monde in 8silbigen Versen, welche zum großen Theile auf der Arbeit des Honorius von Autun beruht. Auch Brunetto's Buch gehört noch zu den ältesten Versuchen der Encyclopädie in der Vulgärsprache, und welchen Beifall dasselbe erntete, zeigt die große Zahl der Handschriften, in denen es sich erhalten hat; Chabaille kannte deren allein 28 in den Pariser Bibliotheken, und als Zeugniß der Popularität sind in Sonderheit auch die Zusätze und Interpolationen zu betrachten, welche das Werk frühzeitig erfuhr, indem jeder nach seinem Geschmack und seinen Kenntnissen die hier gesammelte Summe des Wissens zu ergänzen strebte.

Brunetto Latini nannte sein Buch den „Schatz"; denn, sagt er, wie ein Fürst aus den kostbarsten Dingen einen Schatz aufhäufe, um ihn für die Erfordernisse der Zukunft in Bereitschaft zu haben, so sei dieses Werk aus allen Zweigen der Philosophie kurz in eine Summe zusammengezogen. Die Philosophie umfaßt nach dieser Auffassung überhaupt das gesammte Wissen, und er theilte das Ganze in drei Hauptabschnitte; das erste Buch behandelt die

theoretische Philosophie, d. h. alle Dinge, insoweit sie einfach Gegenstände der Erkenntniß, einfach gewußt werden; das zweite über die Tugenden und Laster gehört der praktischen Philosophie an, insofern es Anweisungen zum rechten Handeln giebt; zugleich aber enthält es, wie der Autor erklärt, auch Elemente aus dem dritten Theile der Philosophie, der Logik, weil auch die Gründe der moralischen Bestimmungen untersucht werden; das dritte Buch umfaßt die Rhetorik und Politik, d. h. einen andern Theil der praktischen Philosophie. Die theoretische Darstellung des Wissens im ersten Buche geht von der Definition und der Eintheilung der Philosophie selbst aus, bespricht dann die Schöpfung der Welt, das Wesen Gottes und der Natur, das der Engel, des Menschen, handelt von Leib und Seele, von der Vernunft, von dem Gesetze, dem göttlichen und dem menschlichen, von den Beschirmern und Vollstreckern desselben, und kommt damit auf den Ursprung der Könige und der Königreiche, was die Gelegenheit giebt zur Einschiebung eines Abrisses der Weltgeschichte, der heiligen und der profanen, von Adam bis auf des Verfassers eigene Tage. Die Angaben dieser Erzählung sind kurz und ärmlich, mit Fabeln stark gemischt, in sehr unglücklicher Anordnung, wie es von dem Versuche einer compendiösen Universalgeschichte in jener Zeit nicht anders zu erwarten ist. Den Schluß, der ursprünglich nur bis zur Vertreibung der Guelfen aus Florenz (1260) reichte, hat Brunetto später in einer zweiten Redaktion bis zum Tode Conradins fortgesetzt und zugleich bedeutend erweitert, indem er dabei die damals erschienene Weltchronik des Martinus Polonus benutzte. Die Capitel über Friedrich II. und Manfred sind hier inspirirt von dem glühenden Hasse eines Anhängers der guelfischen Parthei, wie es Brunetto war.

Auf diesen vorzugsweise historischen Abschnitt folgt der physische, zuerst Auseinandersetzungen über die allgemeine Constitution des Weltalls, die Beschaffenheit der Erde und des Himmels, die Bewegungen der Gestirne, also die Astronomie; danach die Geographie, für welche der Verfasser fast durchweg Solinus benutzte, ein kurzer Traktat über den Landbau in Anlehnung an Palladius, endlich die Naturgeschichte der Thiere, geschöpft wieder aus Solinus, dann Isidor, St. Ambrosius' Hexaëmeron und den mittelalterlichen Bestia-

rien. In die Geographie sind aus der Quelle die Berichte von seltsamen und monströsen Völkerschaften in Indien aufgenommen, von Menschen mit Hundeköpfen, von solchen mit nur einem Beine, von anderen, welche keinen Kopf und die Augen in den Schultern haben, und in der Naturgeschichte erscheinen alle jene wunderlichen Fabeln über die Gewohnheiten und Eigenschaften der Thiere, welche das Mittelalter so sehr liebte, wie die vom Basilisk, der mit dem Blick tödtet, vom Salamander, der im Feuer lebt, vom Schwan, der vor dem Tode singt, vom Drachen, vom Phönix, vom Hirsche, der müde gehetzt den Tod suchend gegen die Jäger umkehrt, vom süßen Dufte des Panthers, der die Thiere anlockt, vom Einhorn, das nur eine reine Jungfrau zu fangen vermag. Von Brunetto Kritik bei der Verwerthung seiner Quellen zu fordern, wäre ein unbilliges Verlangen; er nahm aus ihnen einfach herüber, was er vorfand, wie man es damals zu thun gewohnt war. Sein Werk ist bloße Compilation: il est, sagt er, autressi come une bresche de miel cueillie de diverses flors; car cist livres est compilés seulement de mervilleus diz des autres qui devant nostre tens ont traitié de philosophie.

Das zweite Buch über die Tugenden und Laster beginnt mit einem Compendium von Aristoteles' Nicomachischer Ethik, entnommen aus der lateinischen Uebersetzung derselben; denn das Griechische war Brunetto natürlich unbekannt. Daran schließen sich als Ergänzung moralische Ausführungen, welche aus verschiedenen mittelalterlichen Traktaten herrühren, dem Liber sententiarum Isidors, Martinus Dumensis De IV virtutibus, welche Schrift man dem Seneca beilegte, Albertanus' de Brixia Ars loquendi et tacendi, und anderen.

Das dritte und letzte Buch stellt die Rhetorik, hauptsächlich nach Cicero's De Inventione, lib. I, dar. Die Rhetorik ist für Brunetto, in Uebereinstimmung mit der Anschauungsweise der Alten, eng verknüpft mit der Politik, da die Redekunst das vorzüglichste und unentbehrlichste Mittel der Regierung und des öffentlichen Verkehrs ist. In der Politik schränkt der Verfasser aber seine Betrachtungen auf einen ganz speziellen Gegenstand ein, nämlich auf die Institution des Podestà in den italienischen Städten. Er verstößt

hier also eigentlich gegen den Grundgedanken seines Werkes, das allgemein Wissenswürdige in Kürze, aber möglichster Vollständigkeit zusammenzutragen; allein gerade dieser Inconsequenz verdanken wir den einzigen originelleren und daher interessantesten Theil seiner Encyclopädie. Allerdings benutzte er auch hier, wie Mussafia nachwies, eine ältere Schrift über das Amt des Podestà, den Oculus Pastoralis, aber doch mit großer Selbständigkeit und Hinzufügung von manchem Neuen. Brunetto, der selbst Staatsbeamter war, kannte eben diese Verhältnisse sehr wohl aus eigener Anschauung, und seine Anweisungen für die Wahl des Podestà, für sein Benehmen bei Antritt des Amtes, für die Führung der Staatsgeschäfte, die Handhabung der Justiz, für sein Verfahren in Krieg und Frieden, für die Reden, welche er zu halten hat, u. s. w. zeugen zwar nicht von besonderer Tiefe des politischen Denkens, aber doch von gesundem praktischen Sinne, Erfahrung und Einsicht, und geben auch interessante Aufschlüsse über den Charakter der merkwürdigen Institution in jener Zeit.

Brunetto's Encyclopädie suchte den ganzen Bereich des damaligen Wissens zu umfassen; einen einzelnen Abschnitt desselben, die Astronomie, diese aber um so eingehender behandelte das 1282 vollendete Buch Ristoro's von Arezzo, betitelt Della Composizione del Mondo. Den Gegenstand bilden außer der Gestalt und den Bewegungen des Himmels und der Gestirne auch die Naturerscheinungen auf der Erde, insoweit man sie als durch die himmlischen Einflüsse bestimmt ansah. Ristoro war Mönch, wie aus seinen eigenen Aeußerungen hervorgeht; seine Kenntnisse rühren theils von den Alten her, von Ptolemäus, Aristoteles, Isidorus, theils aus den lateinischen Uebersetzungen arabischer Schriftsteller, des Averroës, Avicenna, Algazel, Alfergan, welche er selbst citirt. Etwas Eigenes zur Förderung der astronomischen Wissenschaft wird der aretinische Mönch kaum beigetragen haben. Er steht durchaus auf dem Standpunkte seiner Zeit, so z. B. wenn er (Dist. VIII, cap. 12) mit großer Naivetät nachweist, daß die südliche Hemisphäre ganz von Wasser bedeckt und unbewohnt sein müsse, weil von dort nie Schiffe gekommen seien, weil die südliche Himmelshälfte weniger bestirnt und daher weniger edel sei, und was dergleichen

treffliche Gründe mehr sind, oder wenn er anderswo (Dist. VIII, cap. 3) darthut, daß die ganze Welt voll von Geistern ohne Leib sein müsse, und wie diese auf die irdischen Dinge einzuwirken im Stande seien. Ristoro's Werk ist von Interesse besonders auch als ein Denkmal der alten aretinischen Mundart in ihrer Reinheit ohne Beeinflussung durch die Literatursprache.

Die Wissenschaft war noch nicht schöpferisch, sondern beruhte auf der Aneignung dessen, was ein früheres Zeitalter hoher Cultur gefunden hatte. So geschah es in jenen populären Compilationen, und so in den Uebersetzungen von Schriften classischer Autoren, welche die letzteren dem großen, der gelehrten Sprache nicht kundigen Publikum zugänglich machten und damit demselben Zwecke der Verallgemeinerung des Wissens dienten. Brunetto Latini übertrug in seiner Rettorica einem Landsmanne zu Liebe, der ihm bei seinem Aufenthalte in Frankreich viel Freundschaft erwiesen hatte, das erste von Cicero's Büchern De Inventione in das Italienische und fügte einen ausführlichen Commentar hinzu. Bono Giamboni übersetzte die Geschichte des Paulus Orosius und die Kriegskunst des Flavius Vegetius. Den Titel Fiore di Rettorica oder Rettorica Nuova di Tullio trägt ein mageres italienisches Compendium aus der ja so lange Cicero beigelegten Rhetorik ad Herennium. Es ist König Manfred gewidmet, also vor 1266 geschrieben, und der Verfasser nennt sich in den meisten Handschriften Fra Guidotto da Bologna; die Sprache müßte dann stark verjüngt worden sein, da so früh ein Bolognese nicht mit solcher Reinheit schreiben konnte; allein ein allerdings jüngeres Manuscript der Riccardiana in Florenz giebt als Autor statt dessen wiederum Bono Giamboni an, mit dem Zusatze, daß Fra Guidotto sich die Arbeit unrechtmäßig zugeeignet habe; endlich ist die Ansicht ausgesprochen worden, Fra Guidotto habe die Schrift lateinisch abgefaßt, und Giamboni sie in das Italienische übersetzt. Diese Frage wird kaum zu entscheiden sein, und es lohnt sich, bei der Bedeutungslosigkeit des Werkchens, nicht, daß man sich lange mit ihr aufhält. Brunetto Latini wird ferner noch mit ziemlicher Gewißheit die Version dreier Reden Cicero's beigelegt. Weniger sicher ist die Annahme derselben Autorschaft für gewisse Bruchstücke aus Sallust's Catilinaria, welche Nannucci

in seinem Manuale publizirte; die ersten beiden Reden sind hier nämlich garnicht aus dem Lateinischen, sondern aus dem Französischen des Trésor (l. III, p. I) übertragen, wo sie als Musterstücke für die rhetorischen Vorschriften angeführt werden; von da wird sie doch schwerlich der Verfasser des Trésor selbst, sondern wohl ein anderer, mit Beibehaltung des Namens, entnommen und den Rest selbständig neu hinzugefügt haben. Die sogenannte Etica di Aristotile, compendiata da Ser Brunetto Latini ist vollends nur das 6. Buch von Giamboni's weiterhin zu erwähnender Uebersetzung des Trésor, welchen Theil man aus dem großen Werke als besonderes Ganze ausschied, und die nämliche Bewandtniß hat es mit Bono Giamboni's angeblicher Schrift: Della Forma di Onesta Vita di Martino Dumense; sie besteht einfach in einer Aussonderung der Stellen aus Giamboni's Uebersetzung des Trésor, an denen Brunetto die Sentenzen des Bischofs Martin unter dem Namen Seneca's aufgenommen hatte. Jedenfalls bemerkt man auf diesem Gebiete eine große Rührigkeit, welcher ein großes Bedürfniß zu wissen und zu lernen in der Gesellschaft entsprechen mußte. Jedoch auch die Gelehrsamkeit der Uebersetzer war mangelhaft; strenge Treue der Wiedergabe darf man in diesen Versionen nicht erwarten; das Mittelalter vermochte niemals völlig objektiv zu verfahren, und auch die Autoren des Alterthums, wenn sie hier in der Vulgärsprache erscheinen, zeigen sich in gewissem Maße travestirt.

Das, was nach dem Geiste der Zeit in diesen Arbeiten am meisten gefallen mußte, war die moralische Seite, die Möglichkeit, die Vorschriften und Lehren auf das praktische Leben anzuwenden. Dies erklärt uns auch die Beliebtheit jenes nach Cato, als dem Typus des strengen Weisen, benannten, im 3. oder 4. Jahrhundert n. Chr. entstandenen Büchleins moralischer Sprüche, deren jeder in einem lateinischen Distichon begriffen ist. Es war ein allgemein gebrauchtes Schulbuch, aus dessen Lektüre der Anfänger zugleich die Kenntnisse der lateinischen Sprache und Anweisung zur Tugend erhielt. Die erstere Absicht erkennt man recht deutlich an der alten Uebersetzung in venetianischer Mundart aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, welche Wort für Wort in sclavischer Weise und auch mit einigen groben Irrthümern nicht dem ursprünglichen

Texte, sondern einer schon mannichfach fehlerhaften lateinischen Prosaauflösung der Sprüche folgt; der Lehrer selber besaß also keine hinreichende Kenntniß der Sprache, in die er durch diese Version seine Schüler einführen wollte. Drei andere toskanische Uebersetzungen, welche Michele Vannucci herausgab, dürften wohl schon aus späterer Zeit sein. Eine solche praktisch lehrhafte war ferner die Absicht der Sammlungen von Aussprüchen und Handlungen berühmter Männer, wie derjenigen, welche den Titel führt: Fiore di Filosofi e di molti Savi antichi, und die, wie so manches andere, mit Unrecht Brunetto Latini zugeschrieben ward. In diesem Büchlein wird in kurzen, flüchtigen Zügen, nach der Weise des Novellino, aus welchem sogar hier drei Geschichten wiederkehren, von verschiedenen berühmten Männern des Alterthums, Griechen und Römern, erzählt; zuerst wird mit wenigen Worten angegeben, wer der Mann gewesen, von dem die Rede sein soll, und darauf folgt die merkwürdige und lehrreiche Handlung oder Sentenz, oder auch mehrere Handlungen und Sentenzen. Bisweilen sind sie durchaus fabelhaft, besonders die, welche dem griechischen Alterthum angehören, da dieses dem Mittelalter um so viel unbekannter war als das römische. So sind auch am reichlichsten die Aussprüche Cicero's und Seneca's, der Schriftsteller, welche damals am meisten gelesen wurden. Man nannte solche Sammlungen Fiori, weil sie die Prätension hatten, die Blume des Wissenswerthen zu pflücken und dem Leser darzubieten. Fiore, auch Fiorita, war jede compilatorische Auswahl, was wir eben auch eine „Blumenlese“ nennen, daher Fra Guidotto's Fiore di Rettorica, als ein Compendium aus der Menge der rhetorischen Vorschriften, und daher der Ausdruck fiori di parlare, welcher zu Anfang des Novellino für merkwürdige Aeußerungen verwendet wird. Die Erzählung des Fiore di Filosofi hat etwas Kindliches, wie wenn z. B. von Socrates folgendermaßen berichtet wird: „Socrates war ein sehr großer Philosoph zu jener Zeit, und er war gar sehr häßlich anzuschauen; denn er war übermäßig klein und hatte ein behaartes Gesicht, eine breite, plattgedrückte Nase, einen kahlen, eingefallenen Schädel, Hals und Schultern voll Haare, die Beine dünn und krumm. Und er hatte zwei Weiber in jener Zeit, welche viel miteinander zankten und

keisten, und sich oft stritten, deswegen, weil der Mann heute mehr Liebe der einen und morgen mehr der anderen zeigte. Wenn Socrates sie zankend fand, so reizte er sie, daß sie sich bei den Haaren nahmen, und spottete ihrer, wenn er sah, daß sie um eines so garstigen Mannes willen stritten. Und so geschah es eines Tages, daß sie sich bei den Haaren rauften, und er ihrer spottete, und sie bemerkten das und ließen einander los und fielen gemeinsam über ihn her, bekamen ihn unter und rupften ihn so, daß von den wenigen Haaren, die er hatte, ihm kein einziges blieb. Und er erhebt sich und beginnt zu fliehen, und sie hinter ihm her mit Stöcken, und so prügelten sie ihn, daß sie ihn für todt auf dem Platze ließen. In Folge dessen entfernte er sich mit einigen Schülern und ging an einen ländlichen Ort, fern von den Leuten, um besser studiren zu können, und da schrieb er viele Bücher, aus denen viele Aussprüche gezogen sind.“ Das Buch existirt übrigens in mehreren Redaktionen, welche von einander abweichen, bald in der Form, bald in der Anzahl der behandelten Philosophen, denen die eine auch christliche Heilige hinzufügt. Bartoli nimmt an, daß die Quelle mittelalterliche lateinische Texte bildeten, und von dem einen Abschnitte, dem über Secundus mit seinen originellen, tiefsinnigen Definitionen, steht jenes fest; es ist eine Uebersetzung aus den betreffenden Kapiteln von Vincentius Bellovacensis' Spiegel (Speculum Hist. l. X, cap. 70, 71), oder vielleicht auch aus dessen unbekannter Quelle.

So wie die Werke der Franzosen und die des Alterthums, so übersetzte man diejenigen, welche von Italienern selber um jene Zeit oder kurz vorher lateinisch oder französisch geschrieben worden waren. Albertano giudice von Brescia verfaßte drei moralische Traktate, den ersten De Amore et Dilectione Dei, 1238, als er nach Einnahme des von ihm befehligten Castells Gavardo sich in der Gefangenschaft Kaiser Friedrich's II. zu Cremona befand, den zweiten De Arte Loquendi et Tacendi, 1245, den dritten, den Liber Consolationis et Consilii, 1246 oder, nach anderer Angabe, 1248. Diese drei Schriften nun übertrug Andrea da Grosseto 1268 in das Italienische, und nicht lange nachher ward eine zweite Uebersetzung ausgeführt von dem pistojesischen Notare Soffredi del Grazia,

welche in einem Manuscripte von 1278 enthalten ist. Die letztere Version ist interessanter als Denkmal der Sprache und wegen des sicheren Alters der Handschrift. Sie ist ein authentisches Document des pistojesischen Dialektes im 13. Jahrhundert. Als Wiedergabe des Originals steht dagegen Andrea's Arbeit weit höher, und Soffredi muß sogar dieselbe gekannt und benutzt haben, da in tract. II, cap. 37—45 auffallende Uebereinstimmung zwischen seiner Version und der Andrea's stattfindet, wie sie sich durch die bloße Identität der lateinischen Vorlage nicht erklärt.

Albertano's Traktate sind ebenfalls eine Art Fiore oder Fiorita. Er pflegt zu Anfang die moralische Vorschrift hinzustellen, und darauf läßt er in einer sehr langen Reihe Citate aus heiligen und profanen Texten folgen, indem er Salomo mit Seneca und Ovid, die Heiligen Paulus und Augustinus mit Cicero und Cato bunt durcheinander mischt. Es ist eine wahre Manie zu citiren und immer zu citiren ohne Auswahl und ohne Maß. Albertano besitzt eine bedeutende Gelehrsamkeit; man mußte ihn bewundern, daß er so viele Autoren kannte und anführen konnte. Aber es war die Gelehrsamkeit seiner Zeit, einer Zeit, wo, wie Nannucci bemerkte, das geschriebene Wort und das unfehlbar wahre noch dasselbe bedeuteten, wo die Autorität Alles galt, die Autorität der Kirche und der heiligen Schrift einerseits und andererseits die der classischen Schriftsteller, und für diese alle war die Verehrung die gleiche; von einem zum anderen wurde kein Unterschied gemacht. Ein Ausspruch von einem dieser großen Männer galt so viel wie ein Beweis. Aber diese Aussprüche selbst wurden oft mit geringem Verständniß und ohne Rücksicht auf den Zusammenhang der Stelle aufgegriffen, an der sie sich fanden, so daß z. B. Seneca und Cicero für den Werth des christlichen Glaubens zeugen müssen, während sie, wenn sie fides sagten, natürlich Treue und Redlichkeit meinten (De Dilect., cap. IV.). Niemand sah eine Ungehörigkeit darin, die christlichen Lehren auf die Autorität heidnischer Schriftsteller zu stützen. Dazu kam die unzulängliche Vertrautheit mit der Sprache und den Sitten eines so entfernten Zeitalters, und so entsprang aus diesen gelehrten Studien ein seltsam verschobenes Bild jenes Alterthums, welches man so gut zu kennen glaubte, für welches man so große Be=

wunderung empfand, welches zugleich ein glänzender Ruhm der Vergangenheit und ein ideales Vorbild für die Gegenwart war.

Der ganze dritte Traktat, der Liber Consolationis, ist in die Gestalt einer Erzählung gekleidet von Melibeus und seiner Frau Prudentia. Melibeus' Haus ist während seiner Abwesenheit von seinen Feinden überfallen, seine Frau geschlagen, seine Tochter verwundet worden. Er ist voll Grimm und will Rache dafür nehmen; dem widersetzt sich die weise Prudentia, und nun folgen ihre Belehrungen über die Art, wie man bei seinen Handlungen sich berathen und mit Klugheit und Mäßigung verfahren müsse; es gelingt ihr, den Gatten zu überzeugen, so daß er den Feinden vergiebt und sich mit ihnen versöhnt. Uns dünkt das eine platte Geschichte, und die langen, pedantisch gegliederten Predigten des Moralisten mit der Last ihrer sich drängenden Citate scheinen uns unerträglich im Munde einer Frau. Aber damals fand dieser Traktat gerade wegen jener besonderen Anlage noch mehr Beifall als die übrigen, und ward auch für sich allein in andere europäische Sprachen übersetzt, von Chaucer theilweise in seine Canterbury-tales aufgenommen; man gefiel sich eben in jeder Art der moralisirenden Erzählung; die praktische Exemplification schien die Vorschriften zu beleben und gab ihnen so für das Publikum eine stärkere Anziehungskraft.

Von einem anderen ehedem sehr geschätzten Moraltraktate, dem des berühmten Egidio Romano: De Regimine Principum, welchen er für seinen Zögling Philipp den Schönen von Frankreich geschrieben hatte, giebt es eine Uebersetzung aus dem Jahre 1288, welche aber nicht direkt nach dem lateinischen Original angefertigt ist, sondern nach einer schon vorher verfaßten französischen Version desselben. Und aus dem Französischen übertrug Bono Giamboni, der thätigste aller damaligen Uebersetzer, Brunetto Latini's großen Trésor. Bono wird im Jahre 1264 in einem Documente Sohn des Messer Giambono del Vecchio und giudice del popolo di S. Brocolo genannt; 1282 war er Richter eines anderen florentinischen Stadtviertels, des Sesto di Porta S. Pietro, und noch um 1296 kommt sein Name in notariellen Urkunden vor. Diese Daten gab Fr. Tassi in der Vorrede zu seiner Ausgabe von drei Giamboni bei=

gelegten Traktaten: Della Miseria dell' Uomo. Giardino di Consolazione, Introduzione alle Virtù (Firenze, 1836). Wenn diese Schriften ihm wirklich zugehören, so muß man Bono für seine Zeit Meister des Styles nennen; die Prosa hat hier schon größere Rundung und Fülle; sie ist klar, einfach und flüssig, so daß man sie noch heute mit Wohlgefallen liest. Freilich bestärkt gerade dieses in dem Verdachte, jene Traktate könnten aus einer Feder des folgenden Jahrhunderts stammen; so lange indessen die bisher geäußerten Zweifel nicht zur Gewißheit erhoben werden, bleibt es geboten, die drei Schriften, welche doch eine eingehendere Betrachtung verdienen, an dieser Stelle zu besprechen. Zwei derselben sind sicherlich wieder Uebersetzungen oder Bearbeitungen. Für den Giardino della Consolazione fand der Herausgeber Tassi das Original in einem ungedruckten lateinischen Traktate: Viridarium Consolationis. Es ist eine Sammlung lehrhafter Sentenzen nach der Weise der Fiori, und „Garten des Trostes" genannt, „weil, wie man im Garten sich erquickt (si consola) und viele Blumen und Früchte findet, so in diesem Werke sich viele und schöne Aussprüche finden, welche die Seele des frommen Lesers besänftigen und trösten werden, und er wird da viele Blumen und Früchte finden." Hier begegnet man derselben Ueberfülle von Citationen, die wir bei Albertano bemerkten; doch mengen sich seltener die classischen Autoritäten zwischen die der heiligen Schriften und der Väter und Lehrer der Kirche. Der zweite ascetische Traktat Della Miseria dell' Uomo beschreibt den elenden Zustand des Menschen in diesem irdischen Jammerthale, und giebt die Mittel an, um sich aus demselben zu retten und das bessere Vaterland zu erreichen. Die Vorlage war, wie gleichfalls Tassi nachwies, Papst Innocenz' III. Buch De Contemptu Mundi seu de Miseria Humanae Conditionis; aber der Verfasser ist mit diesem etwas freier umgegangen, hat die Ordnung der Betrachtungen mehrfach geändert und einiges Eigene hinzugefügt.

Dergleichen Bearbeitungen und Uebersetzungen hatten den Zweck, das zu verbreiten, was man damals die Philosophie nannte. Der Geist und die Absicht sind dieselben, wie in der religiösen Poesie; das Ziel ist die Erwerbung des höchsten Gutes, die Befreiung von

der Sünde, die Rettung der Seele. Die Erzählungen der Mönche, die geistlichen Lieder und die primitiven theatralischen Vorstellungen waren mehr für die niederen Klassen des Volkes bestimmt, für die gebildeteren mehr die moralischen Traktate, die Lehren der Philosophie. Auf die philosophische Literatur des Mittelalters hat ein Buch vom Ausgange des Alterthums großen Einfluß geübt, nämlich die Consolatio Philosophiae des Boëtius. Der Autor hatte es im Kerker und kurze Zeit vor seiner Hinrichtung geschrieben, und er erzählte da, wie er, als er in seinem Elende verzweifeln wollte, plötzlich eine erhabene Erscheinung vor sich sah, die Philosophie, welche kam ihn zu trösten, indem sie ihn an die Eitelkeit alles Irdischen gemahnte und seine Seele auf ein höheres Gut richtete. Diese unmittelbare Beziehung auf das Schicksal des Verfassers, in welchem so viele Unglückliche ihre eigene Lage gespiegelt sahen, dazu die edle Wärme der Darstellung und die Allgemeinverständlichkeit der Grundideen mußten dem Buche eine besondere Wirksamkeit verschaffen; es wurde viel gelesen und gereichte Vielen zur Tröstung. Henricus Septimellensis hatte es, wie wir sahen, nachgeahmt, und so diente es auch zum Muster für den interessantesten der drei Giamboni zugeschriebenen Traktate, die Introduzione alle Virtù. „Als ich einst meinen Zustand betrachtete," so hebt diese Schrift an, „und mein Geschick bei mir selber erwog, da ich mich plötzlich aus einer glücklichen Lage in eine traurige gestürzt sah, begann ich, die Wehklagen Hiob's in seinen Nöthen nachahmend, die Stunde und den Tag zu verfluchen, da ich geboren wurde und in dieses elende Leben einging, und die Speise, die mich in dieser Welt genährt und erhalten hatte." Er verzweifelt, weiß nicht, wie er aus so vielen Drangsalen sich retten soll; da hört er eine Stimme, welche ihn schilt, und sieht jene glänzende Gestalt erscheinen, Madonna la Filosofia. Sie wischt ihm aus den Augen die Kruste, welche in ihnen sich von dem Schmutze der irdischen Dinge festgesetzt hat; sie verfährt mit ihm gerade wie die Philosophie mit Boëtius, redet zu ihm bisweilen mit den Worten des Boëtius, als zu ihrem Schüler, „den sie von Anfang an mit ihrer Milch getränkt und darauf mit ihrem Brote ernährt und großgezogen hat", und sie ermahnt ihn, den Blick und die Seele zu erheben. Allein diese

Gestalt der Philosophie, welche bei ihrem ersten Auftreten der des römischen Schriftstellers so ähnlich sieht, zeigt sich gar bald in ihrem Wesen als verschieden. Obgleich Boëtius selber schon Christ war, ist doch seine philosophische Anschauungsweise noch die classische; wir haben bei ihm eine Argumentation allein mit den Gründen der Vernunft, aus denen auch Dasein und Wesen Gottes erschlossen werden; von Lohn und Strafe im Jenseits kann abgesehen werden, im Guten liegt an sich der Lohn, im Schlechten die Strafe, gemäß der Lehre der heidnischen Weltweisheit, und wenn Boëtius Hölle und Purgatorium erwähnt, so geschieht es nur, um sie hier beiseite zu lassen. Eine solche ausdrückliche Trennung von Glaube und Philosophie war Giamboni unmöglich; sie bleiben beide eng verbunden. Der Glaube war allein der Schlüssel des Himmels, und das Denken ordnete sich ihm unter. Die Dogmen des Christenthums standen fest und unabänderlich da; sie waren das schon antizipirte Resultat, welches aus jeder Argumentation mit Nothwendigkeit hervorgehen mußte. So blieb für die Philosophie nichts weiter als diese Argumentation selbst; ihr die Form zu geben, logische Stützen, oder was damals logische Stützen schienen, für die religiösen Lehren zu suchen, das war die Beschäftigung dieser Wissenschaft, ein Mühen und Schaffen in den unteren Regionen, in den Fundamenten, während doch über ihnen das Gebäude schon fertig stand, und für sich selbst jener neuen Stützen nicht bedurfte. Das Volk nahm die Dogmen einfach an, glaubte ohne Weiteres; die Gebildeteren waren damit nicht zufrieden, sie wollten Beweise, wenigstens den Anschein von Beweisen; auch hier aber wäre ohne den Glauben das Gebäude schnell zusammengestürzt, so daß jene Verschiedenheit zwischen den beiden Klassen der Gesellschaft mehr in der Form als in der Sache lag.

Wenn wir dem Gange der Darstellung in der Introduzione alle Virtù folgen, so sehen wir darin das Gesagte bestätigt und illustrirt. Die Philosophie beginnt damit, daß sie den Verfasser nach der Ursache seiner so großen Traurigkeit fragt, und er erwidert zuerst, es sei der Verlust der Glücksgüter, des weltlichen Glanzes und Ruhmes. Aber sie beweist ihm die Nichtigkeit solcher Dinge. Welches, sagt sie, ist der Zweck des Menschengeschlechtes, und warum

hat Gott es auf die Erde gesetzt? Er schuf die Menschen, um mit ihnen die leeren Sitze jener Engel zu füllen, welche mit Lucifer vom Himmel in die Verdammniß gestürzt sind. Allein der Reichthum und die Ehre der Welt sind diesem Ziele durchaus entgegen, und statt zu jammern, sollte er über ihren Verlust frohlocken. Und wenn er sich weiter beklagt, daß er auch die Güter der Natur verloren habe, daß er sich elend und krank findet, so mag er sich nur trösten; denn diese Welt ist ein Thal der Thränen, eine Art Purgatorium, dem Menschen gegeben, „auf daß er hier weinen und sich reinigen könne von seinen Sünden", und wer mit Geduld und Demuth leidet, dessen wird das Paradies sein. „Die Nöthe und Aengste der Welt sind die Züchtigungen Gottes", welche er aus Liebe giebt, wie der Vater den Kindern. Das Reich des Himmels ist das „natürliche und dauerhafte Ziel" der Menschen, ist „ihr Heimathland", und das ganze Leben nichts als ein Kampf, um dieses wahre Vaterland zu erwerben. Der Weg zum Himmel ist schmal und mühselig; aber es giebt Freunde, welche uns liebevoll auf demselben geleiten. Der Verfasser bittet die Philosophie, ihn mit diesen guten Freunden bekannt zu machen; sie verabreden einen Tag, und als er gekommen, steigen sie zu Pferde und machen sich auf die Reise. Sie gelangen an eine Wiese, wo sie eine schöne Quelle im Schatten einer Pinie erblicken, und in der Nähe finden sie den Palast des christlichen Glaubens, dessen Mauern aus Gold und Edelsteinen bestehen. Die Fede sitzt auf einem wunderbaren Sessel, viele Leute belehrend, welche sie umgeben. Da sie die Filosofia eintreten sieht, will sie sich demüthigen; aber jene duldet es nicht, nimmt sie bei der Hand, umarmt sie mit Freudenthränen und fragt sie: „Meine Tochter Fede, wie ergeht es Dir im Dienste und in der Gnade Gottes?" — Und sie sagte: „Sehr gut, wenn ich von Dir begleitet bin; denn ohne Deine Gesellschaft kann man Gott nicht erkennen und nichts Gutes vollführen." — Und jene sagte: „Und mir würde meine Kenntniß wenig nützen, wenn nicht Dein Glaube wäre" (cap. 15). So hat der Verfasser in dieser Scene das Verhältniß von Philosophie und Religion ausgedrückt, wie es bestand in einer Zeit, als man gläubig philosophiren und philosophirend glauben wollte.

Im Palaste der Fede wird zu Abend gespeist; darauf hat der Verfasser eine Prüfung in den Glaubensartikeln zu bestehen, und zuletzt gehen sie zu Bette. Am anderen Morgen brechen sie wieder auf und gelangen auf einen Berg, von welchem sie eine weite Ebne und in derselben sehr viel Volk zum Kampfe gerüstet sehen. Es sind die Tugenden auf der einen, die Laster auf der anderen Seite; sie ordnen ihre Heere in Schlachtreihen, hier die sieben Hauptlaster unter Oberbefehl des Hochmuthes, dort die vier Cardinaltugenden als Feldherren, mit den untergeordneten Lastern und Tugenden als Führern der einzelnen Schaaren, und die Philosophie nennt inzwischen ihrem Schüler die Namen und deutet die Personificationen, welche er vor sich sieht. Die Fede Cristiana erscheint zur Unterstützung der Tugenden, und in einer Reihe von Kämpfen überwindet sie zuerst die Idolatrie, dann die Fede di Giudea, dann die Häresieen und schließlich den Muhamedanismus, nachdem dieser eine Zeit lang siegreich gewesen ist; wiederum erklärt die Philosophie dem zuschauenden Verfasser die allegorische Bedeutung der Vorgänge; es ist eine Art symbolischer Geschichte der Kirche. Die Fede triumphirt. Die Tugenden beginnen nun die Schlacht gegen ihre Feinde; die Superbia geht zu Grunde, indem sie in die von der Frode gegrabene Grube stürzt; die übrigen entfliehen zur Hölle; die Pazienza moralisirt über dem Leichnam der Superbia, und die Carità vertheilt die Beute unter die Armen. Die Idee dieses Kampfes der Tugenden und Laster im allgemeinen und dazu noch manche Einzelheiten sind aus einem Gedichte des Prudentius entlehnt, der Psychomachia, welche unter dem Bilde eines solchen Kampfes allegorisch das Ringen des Guten und Bösen in der Seele des Menschen darstellt; doch ist der Verfasser hier ebenso frei mit seinem Original verfahren, wie da, wo er das Werk des Boëtius benutzte. Nach dem Siege steigt die Philosophie mit dem Verfasser in das Feld hinunter, um ihn den Tugenden, den verheißenen Freunden, vorzustellen; diese ermahnen ihn zuerst, eine jede mit ihren besonderen Vorschriften, und endlich wird er als ihr Getreuer aufgenommen und inscribirt.

Wir haben in diesem Buche also den Grundgedanken der religiösen und moralischen Literatur, die Befreiung der Seele aus

der irdischen Gefangenschaft, in Form einer allegorischen Reise mit den Personificationen der psychischen Vorgänge, mit der Personification der Philosophie, welche die Führerin und Erklärerin spielt. Das Mittelalter im Allgemeinen hat eine starke Neigung zur Allegorie und zum Symbolismus, und eine solche entstand aus der Natur der literarischen Gegenstände selbst; ein spiritualer, abstrakter Gehalt entzog sich den greifbaren Bildern der sinnlichen Darstellung. Der Grund, welcher in der Literatur die allegorische und symbolische Form zuerst hervorbrachte, war der nämliche, der ihr in der Religion den Ursprung gab; die Allegorie erscheint, wo die unmittelbaren, realen Bilder versagen, wo der Gegenstand sich nicht mit den Mitteln der Kunst ausdrücken läßt, so daß man genöthigt ist, eine Sache zu setzen und eine andere darunter zu verstehen. Aber dann beschränkt man sich nicht mehr darauf, die Form zu verwenden, wo man nicht anders kann; sondern man findet Gefallen an ihr selbst, an dem Geheimnißvollen und Räthselhaften, das der Geist nur mit Anstrengung zu ergründen vermag, und die Allegorie wird das Mittel, in der Dichtung intellektuelle Erkenntnisse zu verbergen, oder umgekehrt, den trockenen Sätzen der Wissenschaft und Moral wenigstens äußerlich ein poetisches Gewand umzuhängen.

IX.

Die allegorisch-didaktische Dichtung und die philosophische Lyrik der neuen florentinischen Schule.

Die wahre Heimath der allegorisch lehrhaften Dichtung war zu jener Zeit Frankreich, wo zu ihrem Erblühen wohl nicht zum Geringsten die lateinischen allegorischen Traktate von Alanus de Insulis beigetragen haben. Das bedeutendste Produkt dieser Dichtweise war der Roman de la Rose, dessen ersten Theil nicht lange vorher Guillaume de Lorris geschrieben hatte, und welcher eben damals (nach 1268) von Jehan de Meung fortgesetzt wurde. Dieser Rosenroman ist in Form einer Vision eine allegorische Darstellung

der Liebe mit ihren wechselnden Freuden und Leiden, wo Abstraktionen personifizirt erscheinen, die Fähigkeiten und Affekte der Seele, Eigenschaften, Tugenden, die der Liebe feindlichen und freundlichen Verhältnisse, Vergnügen, Fröhlichkeit, Freigebigkeit, Höflichkeit, Vernunft, Reichthum, süße Miene, freundliches Entgegenkommen, Scham, Furcht, böse Nachrede, Sprödigkeit, Eifersucht, u. s. w., und redend und handelnd ein buntes und lebendiges Drama aufführen. Bei Guillaume de Lorris tritt eine lehrhafte Absicht noch wenig hervor; bei Jehan de Meung überwuchert Didaktik und Satire, indem er mit seinen endlosen, seichten Digressionen alle möglichen Verhältnisse des Lebens berührt. Das Gedicht fand ungeheuren Beifall auch im Auslande und wurde viel nachgeahmt. Ein toskanischer Dichter, Ser Durante, bearbeitete es mit großer Freiheit und anerkennenswerthem Geschick in einer Corona von 232 Sonetten, indem er nur die Haupterzählung der allegorischen Liebeswerbung beibehielt, die Digressionen fortließ und viele Weitschweifigkeiten beseitigte. Diese Dichtung, welche der Herausgeber Il Fiore betitelt hat, weil in ihr statt der Rose stets nur von einer Blume die Rede ist, fällt wohl in den Anfang des 14. Jahrhunderts. Allein schon früher zeigte sich eine bedeutende Einwirkung des Rosenromans und der ihm verwandten Produktionen. Mit ihnen stehen offenbar im Zusammenhange die größeren italienischen allegorischen Dichtungen, welche in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und zu Beginn des folgenden verfaßt sind. Brunetto Latini's Tesoretto läßt den französischen Einfluß in der Art seiner Personificationen erkennen, in der Sprache, welche mancherlei spezifisch französische Ausdrücke enthält, und auch in der metrischen Form; das Gedicht ist in paarweise gereimten Settenarien geschrieben, also einem Versmaße, welches den für provenzalische und französische Erzählung und Didaktik üblichen Reimpaaren von Achtsilblern möglichst nahe kommt. Auch ist der Tesoretto wahrscheinlich noch in Frankreich entstanden und gewidmet einer sehr hochstehenden Persönlichkeit, in welcher Zannoni König Ludwig den Heiligen vermuthete.

Brunetto Latini besaß nicht die poetische Begabung eines Guillaume de Lorris, und seine Allegorien bleiben ohne Anmuth und Leben; er ist der Gelehrte auch in seinen Versen, welche zu dem

kahlen und nicht immer gewandten Ausdrucke dürrer Schulweisheit werden. Der Verfasser, der, wie wir gesehen haben, als Gesandter von Florenz nach Spanien gegangen war, erzählt, wie er von dort zurückkehrend bei Ronceval einem Schüler aus Bologna begegnet sei, der ihm die traurige Nachricht der Niederlage von Montaperti und der Vertreibung der Guelfen gegeben habe, und wie sein Schmerz über das Unglück seiner von Partheikämpfen zerrissenen Vaterstadt so groß gewesen sei, daß er sich von seiner Straße verirrt und den Weg mitten durch einen wilden Wald genommen habe. Als die Bekümmerniß, welche seine Sinne gefangen hielt, ihm wieder gestattet, seine Aufmerksamkeit nach außen zu lenken, sieht er um das Gebirge her alle Arten von Creaturen, Menschen, Thiere und Pflanzen, welche dem Winke einer hohen Frau gehorchen. Es ist die Natur, welche zuerst mit gewissen, an die Philosophie des Boëtius erinnernden Zügen beschrieben wird, dann aber weiter noch in kleinlich geschmackloser Weise mit allen Details der weiblichen Schönheit, den Haaren, der Stirn, den Augen, Lippen, Zähnen u. s. w. Sie ertheilt dem Dichter mannichfache Belehrung über ihr, der Natur eigenes Wesen und ihr Verhältniß zu Gott, über die Erschaffung der Dinge, die Engel und den Fall der hochmüthigen unter ihnen, den Menschen, die Seele und ihre Kräfte, den Leib und die fünf Sinne, die vier Elemente und die vier Temperamente, die sieben Planeten und die zwölf Sternbilder der Sonnenbahn. Von diesen astronomischen Dingen geschieht der Uebergang zur Geographie in sehr ungeschickter Weise; die Natur verläßt nämlich den Verfasser; sie muß gehen, durch die Welt hin zu wirken und zu schaffen, und dieses ihr Wirken sieht er nun gegenwärtig, sieht unter ihrem Befehle die hauptsächlichsten Flüsse, deren vier sind, d. h. die vier Flüsse, welche im Paradiese entspringen; sie werden genannt und dabei die Länder, welche sie durchströmen; die Erwähnung des Orients bietet Gelegenheit zur Aufzählung vieler Gewürze und Thiere. Das Weitere ist wieder mit auffallender Plumpheit angehängt (XI, 101):

Poi vidi immantenente
La reina potente,
Che stendea la mano
Ver lo mare oceano.

So kann er vom Weltmeere sprechen, von den Säulen des Hercules, vom mittelländischen Meere und dabei von manchen Ländern und Städten, die an demselben gelegen sind. Endlich sieht er noch die Gewohnheiten aller Thiere; aber die Natur heißt ihn nun seine Reise fortsetzen; er reitet von neuem durch unwegsamen wilden Wald und kommt in eine liebliche Ebene, wo eine Kaiserin über vielen Fürsten und weisen Männern thront; sie ist die Tugend und hat zu ihren Töchtern vier Königinnen, die vier Cardinaltugenden, deren verschiedene Behausungen er nach einander besucht. Diese Entfernung von der Natur und ihren Belehrungen und der Besuch bei der Tugend und ihren Töchtern bedeutet also die Wendung von dem ersten theoretisch physischen Theile der Philosophie zum zweiten praktischen, der Ethik, und das Ganze des Gedichtes bis hieher ist, wie man alsbald erkennt, nichts anderes als ein Auszug aus dem ersten und zweiten Buche des Trésor; im Anfange ist die Uebereinstimmung mit einzelnen Stellen des französischen Werkes so genau, daß man aus diesem den italienischen Text verbessern kann; auch die Reihenfolge der Gegenstände ist die nämliche wie im Trésor, nur sind im Gedichte manche Theile der Encyclopädie sehr flüchtig behandelt oder gänzlich übergangen, und zwar deshalb, weil die Darstellung in gebundener Rede dem Verfasser zu schwer fiel; er hatte jedoch die Absicht, das hier Ausgelassene am Ende des Werkes in einem prosaischen Traktate zu ergänzen, wie er selbst des öfteren ausdrücklich gesagt hat. Umgekehrt aber hat der Tesoretto in dem ethischen Theile die Materie um einen Abschnitt erweitert, den der Trésor nicht enthält, nämlich die Vorschriften der Larghezza, Cortesia, Leanza und Prodezza. Der Dichter trifft diese vier Tugenden im Hause der Giustizia und hört mit an, wie sie einem Ritter ihre Mahnungen ertheilen. Die letzteren, welche vier lange Capitel (XV—XVIII) füllen, bilden so ein ausgedehntes Lehrgedicht über die Wohlanständigkeit und das kluge und passende Benehmen in der Welt. Nach Beendigung der Sermone geht der Dichter mit dem Ritter von dannen; dieser kehrt in seine Heimath zurück; Meister Brunetto macht sich weiter auf den Weg, um Ventura und Amore zu suchen, wie ihm die Natura gebot. Er kommt auf eine blumenreiche Wiese, wo er viele Leute

theils fröhlich, theils traurig findet, und über diese gebietend einen nackten Jüngling, der mit Bogen und Pfeilen bewaffnet, aber des Gesichtes beraubt ist, il Piacere, ferner mit ihm vereinigt vier Frauen, Paura, Desianza, Amore und Speranza, d. h. die vier Affekte, welche sich in der Liebe verbinden, während diese selbst, nach der alten seichten Theorie der provenzalischen und sicilianischen Lyriker, als von Piacere ausgehend gedacht ist. Auch Brunetto geräth in die Macht Amore's und fühlt sich an dem Orte festgebannt; allein Ovid, der Verfasser der Remedia Amoris, lehrt ihn die Mittel zu entkommen. Er überschreitet das Gebirge und erreicht die Ebene; aber was er geschaut und erlebt hat, bewirkt in ihm, daß er sich von seinem weltlichen Treiben zu Gott und den Heiligen wendet; er unterbricht daher die Erzählung mit einer ascetischen Predigt über die Eitelkeit der Welt, bejammert seine vielen Sünden, berichtet, wie er in Montpellier bei den guten Mönchen gebeichtet hat, und mahnt einen Freund, ebenfalls in sich zu gehen und zu thun wie er. Von der Last seiner Sünden befreit, nimmt er nochmals die Reise auf, um die sieben freien Künste und andere Dinge zu schauen. Er kehrt in den Wald zurück und reitet so lange, daß er sich eines Morgens auf der Spitze des Berges Olymp findet; da erblickt er einen Greis mit weißem Antlitz und weißem Barte; es ist Ptolemäus, der nun seine Lehren anhebt; d. h. es sollte der versprochene Traktat in Prosa über die sieben freien Künste folgen, deren eine ja die des Ptolemäus, die Astronomie ist. Allein dieser prosaische Theil fehlt dem Werke und ist gewiß nie geschrieben worden. Der Tesoretto sollte, wie man aus einer Stelle desselben schließen kann (XIV, 83 ff.), ein Compendium der großen Encyclopädie sein, in italienischer Sprache, in größerer Kürze und Faßlichkeit, für weniger gebildete Leser, und eben deshalb in poetischer, allegorischer Einkleidung, um die Wissenschaft dem großen Publikum anziehender zu machen. Dieselbe Stelle zeigt, daß er geschrieben wurde, während der Verfasser mit dem Trésor beschäftigt war. Nachdem er diesen beendet hatte, mag er dann wohl die Lust verloren haben, die nochmalige Behandlung derselben Dinge im Tesoretto fortzusetzen, und so blieb dieser unvollendet.

Auf einen anderen Dichter der didaktisch allegorischen Richtung, Francesco da Barberino, haben neben den französischen auch provenzalische Vorbilder gewirkt. Auch er hat sich selber eine Zeit lang in Frankreich aufgehalten. Er war, wenn man Filippo Villani's Angaben trauen darf, 1264 geboren, zu Barberino, einem Flecken in Val d'Elsa, und Sohn eines Neri di Rinuccio. Er widmete sich dem Rechtsstudium und erscheint 1294 zu Bologna in einem Documente mit dem Titel Notar; von 1297 bis 1304 war er als bischöflicher Notar in Florenz; 1309 bis 1313 reiste er in wichtigen Angelegenheiten, man weiß nicht welchen, in Süd- und Nordfrankreich, und hielt sich mehrfach an den Höfen Clemens' V. und Philipps des Schönen auf. Zurückgekehrt erwarb er den Doctortitel beider Rechte (er ist zuerst 1318 bezeugt), und lebte fernerhin in Florenz. Er starb erst 1348 zu Anfang der damals wüthenden Pest, welche so viele bedeutende Männer hinraffte. Die ihm in Frankreich gebotene Gelegenheit, die Literatur der Provenzalen genauer kennen zu lernen, hat Francesco da Barberino vortrefflich benutzt; er zeigt sich, wie kaum ein anderer seiner Landsleute und Zeitgenossen mit den Dichtungen der Troubadours vertraut und hat dieselben sehr häufig in seinen Werken citirt, freilich, gemäß seiner eigenen Naturanlage, stets mit einseitiger Rücksicht auf die praktische Verwendbarkeit und ohne Verständniß für ihren ästhetischen Werth.

In der Provence selbst, also zwischen 1309 und 1313, ist auch das eine der beiden großen Lehrgedichte Francesco's da Barberino, die Documenti d'amore, entworfen und zum größten Theile abgefaßt worden, wie kürzlich A. Thomas nachgewiesen hat. Er vollendete dann das Werk bald nach seiner Heimkehr. Es beginnt mit den Versen:

Somma virtù del nostro sire Amore
Lo mio intelletto novamente accese,
Che di ciascun paese
Chiamassi i servi alla sua maggior rocca.[1])

---

[1]) „Die hohe Kraft unseres Gebieters Amore entzündete neuerlich meinen Geist, daß ich aus jeglichem Lande die Diener riefe zu seiner größten Burg."

Der Verfasser lädt in die Burg Amore's die Diener desselben zur Versammlung. Amore selbst spricht dann zu Eloquenza; diese diktirt die Documente (Lehren) den Dienern, und der Verfasser schreibt sie nieder und sendet sie an die, welche lieben, da nicht alle bei der Versammlung zugegen waren. Wir haben hier, in Uebereinstimmung mit der provenzalischen Doctrin, Amore als Quelle der Tugend und Spender von Belehrung, und so verbergen sich hinter jenem verlockenden Titel „Die Documente der Liebe", der so viel zu versprechen scheint, nichts anderes als höchst einförmige Anweisungen der Moral und der Klugheit, wie in dem Breviari d'amor, dem großen Lehrgedichte Matfre Ermengau's, welches etwa 20 Jahre vor Francesco's Werk entstanden ist. Kaum an dieses allerdings, aber an andere ihm bekannte, jetzt verschwundene provenzalische Poeme schließt er sich vielfach in seinen Regeln an. Jene Documente oder Belehrungen sind unter zwölf allgemeineren Titeln geordnet, wie Docilità, Industria, Gloria, Eternità, u. s. w. Jedem Theile geht eine nach des Verfassers Angabe verfertigte Miniatur der allegorischen Figur, deren Namen er trägt, vorauf, und diese wird in den ersten Versen des Abschnittes erklärt. Die Originalhandschrift Francesco's hat sich in der Bibliothek Barberini zu Rom erhalten, mit den Zeichnungen, mit einer lateinischen Uebersetzung des italienischen Textes und einem ausführlichen lateinischen Commentar, welcher wichtige Bemerkungen für die alte italienische und provenzalische Literaturgeschichte enthält, und in welchem der Autor, nach seiner eigenen Aussage, eine im Verlaufe von 16 Jahren gesammelte Gelehrsamkeit aufgespeichert hat.

Das andere Werk Francesco's da Barberino, betitelt: Del Reggimento e Costumi di Donna, ist vor den Documenti begonnen, aber nach ihnen beendet, bezieht sich nicht selten auf sie und beschreibt an einer Stelle die vollständige Handschrift derselben, mit dem Commentar, genau so wie sie noch heute vorhanden ist. Die Documenti lehrten die Tugend und Sitte im allgemeinen; das zweite Werk wendet sich speziell an die Frauen; es ist ein Gegenstand, den er dort bei Seite gelassen hatte, und über den wie er sagt, überhaupt noch nicht gehandelt worden war. Und in der That, wenn es auch Unterweisungen für das weibliche Geschlecht

gab, wie das französische Chastoiement des Dames von Robert von Blois, so waren sie doch sehr allgemein gehalten und lassen sich nicht mit Francesco's eingehender und detaillirter Betrachtung vergleichen. Das Buch besteht aus meist reimlosen Versen in wechselndem Maße, vermischt mit Prosa; oft genug sind auch die ersteren kaum von der ungebundenen Rede zu unterscheiden. Madonna fordert zu Anfang den Dichter auf, seinen Traktat abzufassen, und führt ihn deshalb vor Onestà, welche Eloquenza und Industria bestimmt seine Feder zu leiten, sich seiner als Organ für ihre Lehren gegenüber den Menschen zu bedienen. Francesco giebt verschiedene Vorschriften einerseits nach den verschiedenen Lebensaltern, oder je nachdem die Frau vermählt oder ledig, Wittwe oder Nonne ist, andererseits nach dem verschiedenen Stande, von der Kaiserin und Königin bis hinab zu der Magd und Bäuerin. In den letzten der 20 Abschnitte, welche auch hier mit allegorischen Zeichnungen der jedesmal passenden Tugend oder Charaktereigenschaft und kurzen Dialogen zwischen ihr und der zu belehrenden Frau eingeleitet werden, folgt noch ziemlich unordentlich eine Reihe von Lebens- und Sittenregeln für das ganze Geschlecht; hier läßt sich der Autor sogar zu Bemerkungen über den Putz, zu Recepten für Conservirung und Förderung der Schönheit herab. In den prosaischen Stücken pflegt er moralische Novellen zur Bekräftigung seiner Lehren zu erzählen, nüchterne Geschichtchen ohne viel Geist, theilweise solche, die er selbst auf seinen Reisen in Frankreich gesammelt hatte. Indessen ist dieses zweite Werk doch interessanter als das erste, weil es uns in höherem Maße einen Einblick in die Sitten, Anschauungen und Vorurtheile der Zeit gewährt. Es war eine strenge, pedantische Zucht, der sich ehrbare Frauen und Mädchen der höheren Stände zu fügen hatten, und neben der wahren unschuldigen Güte und Reinheit wurde von ihnen auch ein gut Theil Heuchelei und Verstellung verlangt.

Von Zeit zu Zeit ist dieser Traktat unterbrochen durch allegorische Reisen des Verfassers zu Madonna und Gespräche mit ihr, in denen er sich nach seiner Mühe erquicken und neue Inspiration sammeln will. Madonna ist ein allegorisches Wesen, eine hohe Königin, vom Himmel gekommen, die erstgeborene Tochter des Höch-

sten (p. 433), die im göttlichen Geiste war vor den anderen Creaturen (p. 222); sie verbreitet Licht durch die Welt; sie ist die Feindin der Unwissenheit, die Schwester und Leiterin der Tugenden; durch sie schaut man auf Erden Wahrheit und alles das, was uns vom göttlichen Geiste erkennbar ist. Die Luce Eterna sagt, sie gehöre zu ihrem Hof; Carità, Amore und Speranza weisen den Weg zu ihr; Intelletto ist ihr Thürhüter. „Ich bin," sagt sie (p. 224), „von solcher Art, daß viele ringsher von mir wegnehmen und ich doch ganz bleibe, — ich bin im Himmel und auf Erden überall." Sie giebt zu trinken aus einem Quell, der nie versiegt, schenkt dem Verfasser am Schlusse, da er ihr sein Buch überreicht, zum Lohn einen Stein ihrer Krone, der ihm Alles erschließen soll, außer den Dingen, welche Gott sich selbst vorbehielt. Wer ist also diese hohe Frau, deren Namen der Autor nicht nennt, die wir aber, wie er meint, aus seiner Darstellung erkennen werden? Man glaubte gewöhnlich, es sei die Weisheit. Aber Borgognoni zeigte, daß diese Deutung nicht möglich ist; denn in dem Gespräche zwischen Madonna und der Onestà zu Anfang des Werkes sagt die letztere zu ihr, sie hoffe, Sapienza mit vielen anderen Tugenden würde das gewünschte Buch durch ihren Beistand fördern; die Sapienza ist also eine dritte Person, nicht Madonna selbst, zu der Onestà so redet. Borgognoni hat erkannt, daß Francesco's allegorische Dame die universelle Intelligenz ist, welche, eine unmittelbare Emanation Gottes, das Weltall mit ihrer Kraft durchbringt und den menschlichen Geist erleuchtet[1]), ein philosophischer Begriff, der von den arabischen Erklärern des Aristoteles (Avicenna und Averroës) in die Scholastik übergegangen war, und welcher den Gegenstand eines anderen, um dieselbe Zeit entstandenen und nach ihm eben La Intelligenzia betitelten Gedichtes bildet.

Diese Intelligenzia ist ein Poem von 309 Strophen in nona rima, d. h. in Oktaven, denen noch ein auf den 6. reimender 9. Vers angehängt ist, einer Form, welche durch ihre eigenthümliche in sich selbst zurückkehrende Bewegung eine harmonische Wirkung

[1]) Intelletto ist ihr Thürhüter, d. h. der Intellectus possibilis nimmt diese Intelligentia als Intellectus agens in sich auf.

besitzt und zum Ausdrucke lyrischer Empfindung wohl geeignet ist, wie das Beispiel der 5. Strophe beweisen mag:

E non si può d'amor propio parlare
A chi non prova i soi dolzi savori,
E sanza prova non sen pò stimare
Più che lo cieco nato de' colori.
E non pote nessuno mai amare,
Se non li fa di grazia servidori;
Chè lo primo penser che nel cor sona
Non vi saria, s'Amor prima nol dona;
Prima fa i cor gentil che vi dimori. [1])

Allein in einem so ausgedehnten und großentheils erzählenden Gedichte wird diese Strophenform auf die Dauer ermüdend. Das Poem beginnt mit einer Schilderung des Frühlings, wie so viele Lieder der Troubadours, und durchaus mit Anwendung derselben Bilder und Ausdrücke; ja die beiden ersten Verse sind, wie Nannucci zeigte, direkt aus dem Provenzalischen übersetzt. Dann wird die Entstehung von des Dichters Liebe erzählt, und es folgt die Beschreibung seiner Dame; bei der Angabe ihrer Gewandung entfaltet die Phantasie des Verfassers einen orientalischen Luxus, und von der Krone, die sie auf dem Haupte trägt, nimmt er Gelegenheit, in 43 Strophen 60 verschiedene Edelsteine mit all ihren fabelhaften Wunderkräften aufzuzählen, wie er solche in den Lapidarien seiner Zeit fand. Weiter kommt er auf den Palast zu sprechen, den die Dame bewohnt, beschreibt auch diesen von Gemach zu Gemach, meist nach dem Plane und mit den Benennungen der Räume, welche wir aus mehreren mittelalterlichen Palastbeschreibungen kennen, und da er beabsichtigt, uns gewisse Geschichten aufzutischen, welche mit seinem Gegenstande nichts zu thun haben, so bedient er sich eines später oft von den Dichtern verwertheten, hier aber plump genug angewendeten Kunstgriffes; er läßt nämlich an der Decke und den Wänden des großen Saales Gemälde und Skulpturen angebracht sein,

[1]) „Und von Liebe kann man nicht eigentlich reden dem, der ihre süßen Reize nicht erfährt, und ohne eigene Erfahrung kann man sie nicht mehr schätzen, als der Blindgeborene die Farben. Und keiner kann jemals lieben, wenn Minne ihn nicht zum Diener der Anmuth macht; denn der erste Gedanke, der im Herzen ertönt, würde nicht darin sein, wenn Amore ihn nicht zuerst schenkt; er macht edel die Herzen, ehe er in ihnen Wohnung nimmt."

Amore in der Mitte und um ihn herum die berühmten Liebenden Paris und Helena, Achilles und Polyxena, Aeneas und Dido, und viele andere. Anderswo sieht man dann die ganze Geschichte Caesars, mit deren wenig fesselnder Erzählung er 139 Strophen füllt, indem er hin und wieder durch den Zusatz, daß es gemalt oder gemeißelt gewesen, die Anbringung dieses Beiwerks gewissermaßen entschuldigt. Er citirt Lucan; in Wahrheit aber war nicht dieser seine Quelle, sondern jene Uebersetzung der französischen Geschichte Caesars, welche uns in der Riccardianischen Handschrift von 1313 erhalten ist, und ihr folgte er oft sehr servil, selbst im Wortlaute. Auf dieselbe Weise wie die Geschichte Caesars werden, wenn schon kürzer, die Thaten Alexanders und der Trojanerkrieg eingeführt, und schließlich noch zwei Strophen der Tafelrunde gewidmet, auch hier stets im Anschluß an französische Werke oder deren italienische Bearbeitungen. Nach dieser ungeheueren Abschweifung, welche zwei Drittel des Gedichtes ausmacht, kehrt der Verfasser zu seiner Dame zurück, schildert den festlichen Jubel, welcher in ihrer Behausung herrscht, und das Geständniß seiner Liebe auf Madonna's und Amore's Ermuthigung, und erschließt uns endlich, großmüthiger als Francesco da Barberino, selber die Geheimnisse, welche seine Allegorie verbirgt. Seine Dame ist, wie schon gesagt, die Intelligenza, welche, vor Gottes Throne stehend, durch die die Himmel bewegenden Engel ihren Einfluß Leben spendend durch die Welt hin verbreitet und im menschlichen Geiste ihren Wohnsitz nimmt. Ihr Palast ist die Seele mit dem Leibe, der große Saal ist das Herz, das Winter- und Sommergemach sind die Leber und die Milz, die Küche ist der Magen; die Skulpturen und Malereien sind die schönen Erinnerungen, welche den menschlichen Geist erfüllen; die Kapelle bedeutet den Glauben an Gott; die Sinne sind das Hauptthor, die Knochen die Mauern, die Nerven die Wände. Es ist eine Allegorie, welche an Geschmacklosigkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Der Verfasser war mit der Doctrin Guido Guinicelli's wohl bekannt und hat mehrere Male auf den Satz von Amore und cor gentile angespielt, so in der citirten Strophe (und auch 57, 71, 297); seine eigene Idee von der Liebe zur Intelligenz könnte etwa eine Uebertreibung jener Auffassung des

bolognesischen Dichters und seiner florentinischen Nachfolger sein, welche die Geliebte zum Symbol des Höchsten und Erhabensten machte, vermöge deren Guido die Einwirkung der Dame auf den Liebenden verglichen hatte mit der der Gottheit auf die himmlischen Intelligenzen. Aber die episodischen Theile, zuerst die Beschreibung der vielen Edelsteine, und dann die Erzählung der romantischen Geschichten ziehen die Aufmerksamkeit weit stärker auf sich als der Grundgedanke, zu dessen Ausschmückung sie dienen sollten, und nach ihrer Fortnahme würde von dem Ganzen wenig übrig bleiben. Der direkte oder indirekte Einfluß französischer Quellen wird auch in der Sprache bemerkbar, welche wieder manche französische Worte oder Wortformen aufweist.

Der erste, welcher das Gedicht theilweise bekannt machte, Francesco Trucchi, hatte mit jenem übertriebenen Enthusiasmus, welchen der Entdecker für die von ihm neu aufgefundenen Denkmäler zu hegen geneigt ist, ganz besondere Schönheiten und eine hohe Alterthümlichkeit in demselben wahrnehmen wollen; er fand darin eine wahrhaft orientalische Gluth und Farbenpracht und glaubte, es müsse in Sicilien unter der Normannendynastie verfaßt worden sein, als die arabischen Einflüsse noch frisch genug waren. Diesem ganz unbegründeten Urtheile schlossen sich dann viele andere an, welche nicht über die ersten 20 oder 30 Strophen hinausgelesen hatten. Daß das Poem frühestens der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört, beweisen, wie D'Ancona bemerkte, hinreichend die oben erwähnten Beziehungen auf Guido Guinicelli's Canzone, und im übrigen zeigt sich allenthalben die Einwirkung der provenzalischen und altfranzösischen Literatur oder eine solche damals verbreiteter philosophischer Anschauungen. Die letzteren stammten allerdings aus den arabischen Commentatoren des Aristoteles; aber diese las man allgemein in der lateinischen Uebersetzung, und der Verfasser brauchte sie nicht einmal direkt zu benutzen, da jene von ihm verwandten Begriffe in die christliche Philosophie des Mittelalters Eingang gefunden hatten, besonders auch bekannt gemacht worden waren durch die, welche sie bekämpften, wie Albertus Magnus und Thomas von Aquino; auch bei Francesco da Barberino begegneten wir ihnen ja. Von einer ausnahmsweisen Vertrautheit

mit arabischem Wissen oder von einer unmittelbaren Anknüpfung an orientalische Dichtung kann keine Rede sein. Ist die Riccardianische Handschrift, welche die in der Intelligenzia benutzte Geschichte Cäsars enthält, wie zu vermuthen, Autograph, so fiele das Gedicht sogar nach 1313. Das eine der beiden alten Manuscripte, das der Magliabecchiana, gab am Ende wirklich den Namen des Verfassers an; dort standen die jetzt theilweise zerstörten, noch vor kurzem von glaubwürdigen Zeugen gelesenen Worte: Questo si chiama la'ntelligienzia, lo quale fecie Dino Chompag . . ., geschrieben von einer jüngeren Hand, Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts. Die Intelligenzia wäre somit das Werk Dino Compagni's, des Gonfaloniere von 1293, dessen Autorschaft einer florentinischen Chronik jetzt den Gegenstand eines lebhaften Streites bildet und uns noch an anderer Stelle beschäftigen muß. Und jene Attribution des Gedichtes kann, da im Grunde nichts von Bedeutung gegen sie geltend gemacht worden ist, zum wenigsten als eine wahrscheinliche betrachtet werden.

Brunetto Latini's Tesoretto, die beiden Werke Francesco's da Barberino und theilweise die Intelligenzia sind Traktate in Versen. In diesem Hange, die Poesie mit doctrinalem Gehalte zu erfüllen, begegnen sich jene florentischen Dichter mit der von Guido Guinicelli in der Lyrik eingeschlagenen Richtung. In der letzteren verflüchtigt sich das reale Liebesverhältniß und nähert sich der Allegorie, dem symbolischen Ausdrucke des Enthusiasmus für philosophische und moralische Ideen, und bei Francesco und dem Dichter der Intelligenzia stellt sich der Eifer für Tugend und Erkenntniß dar unter der Allegorie eines Liebesverhältnisses zu Madonna, welche die Personification einer abstrakten Idee ist, nur freilich mit dem sehr bedeutenden Unterschiede, daß dort das concrete Wesen das erste und die Idee ihm untergelegt war, hier gerade umgekehrt. So ist es begreiflich, daß in Florenz, wo sich, hauptsächlich durch Brunetto Latini's Anregung, ein lebendiges wissenschaftliches Streben entfaltete, und wo die lehrhafte Dichtung einen solchen Aufschwung nahm, auch die in Bologna erblühte philosophische Lyrik besonderen Beifall und ihre wichtigsten Fortsetzer fand. Guido Cavalcanti war es, der, nach Dante's Urtheil

bolognesischen Dichters und seiner florentinischen Nachfolger sein, welche die Geliebte zum Symbol des Höchsten und Erhabensten machte, vermöge deren Guido die Einwirkung der Dame auf den Liebenden verglichen hatte mit der der Gottheit auf die himmlischen Intelligenzen. Aber die episodischen Theile, zuerst die Beschreibung der vielen Edelsteine, und dann die Erzählung der romantischen Geschichten ziehen die Aufmerksamkeit weit stärker auf sich als der Grundgedanke, zu dessen Ausschmückung sie dienen sollten, und nach ihrer Fortnahme würde von dem Ganzen wenig übrig bleiben. Der direkte oder indirekte Einfluß französischer Quellen wird auch in der Sprache bemerkbar, welche wieder manche französische Worte oder Wortformen aufweist.

Der erste, welcher das Gedicht theilweise bekannt machte, Francesco Trucchi, hatte mit jenem übertriebenen Enthusiasmus, welchen der Entdecker für die von ihm neu aufgefundenen Denkmäler zu hegen geneigt ist, ganz besondere Schönheiten und eine hohe Alterthümlichkeit in demselben wahrnehmen wollen; er fand darin eine wahrhaft orientalische Gluth und Farbenpracht und glaubte, es müsse in Sicilien unter der Normannendynastie verfaßt worden sein, als die arabischen Einflüsse noch frisch genug waren. Diesem ganz unbegründeten Urtheile schlossen sich dann viele andere an, welche nicht über die ersten 20 oder 30 Strophen hinausgelesen hatten. Daß das Poem frühestens der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört, beweisen, wie D'Ancona bemerkte, hinreichend die oben erwähnten Beziehungen auf Guido Guinicelli's Canzone, und im übrigen zeigt sich allenthalben die Einwirkung der provenzalischen und altfranzösischen Literatur oder eine solche damals verbreiteter philosophischer Anschauungen. Die letzteren stammten allerdings aus den arabischen Commentatoren des Aristoteles; aber diese las man allgemein in der lateinischen Uebersetzung, und der Verfasser brauchte sie nicht einmal direkt zu benutzen, da jene von ihm verwandten Begriffe in die christliche Philosophie des Mittelalters Eingang gefunden hatten, besonders auch bekannt gemacht worden waren durch die, welche sie bekämpften, wie Albertus Magnus und Thomas von Aquino; auch bei Francesco da Barberino begegneten wir ihnen ja. Von einer ausnahmsweisen Vertrautheit

mit arabischem Wissen oder von einer unmittelbaren Anknüpfung an orientalische Dichtung kann keine Rede sein. Ist die Riccardianische Handschrift, welche die in der Intelligenzia benutzte Geschichte Cäsars enthält, wie zu vermuthen, Autograph, so fiele das Gedicht sogar nach 1313. Das eine der beiden alten Manuscripte, das der Magliabecchiana, gab am Ende wirklich den Namen des Verfassers an; dort standen die jetzt theilweise zerstörten, noch vor kurzem von glaubwürdigen Zeugen gelesenen Worte: Questo si chiama la'ntelligienzia, lo quale fecie Dino Chompag . . ., geschrieben von einer jüngeren Hand, Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts. Die Intelligenzia wäre somit das Werk Dino Compagni's, des Gonfaloniere von 1293, dessen Autorschaft einer florentinischen Chronik jetzt den Gegenstand eines lebhaften Streites bildet und uns noch an anderer Stelle beschäftigen muß. Und jene Attribution des Gedichtes kann, da im Grunde nichts von Bedeutung gegen sie geltend gemacht worden ist, zum wenigsten als eine wahrscheinliche betrachtet werden.

Brunetto Latini's Tesoretto, die beiden Werke Francesco's da Barberino und theilweise die Intelligenzia sind Traktate in Versen. In diesem Hange, die Poesie mit doctrinalem Gehalte zu erfüllen, begegnen sich jene florentischen Dichter mit der von Guido Guinicelli in der Lyrik eingeschlagenen Richtung. In der letzteren verflüchtigt sich das reale Liebesverhältniß und nähert sich der Allegorie, dem symbolischen Ausdrucke des Enthusiasmus für philosophische und moralische Ideen, und bei Francesco und dem Dichter der Intelligenzia stellt sich der Eifer für Tugend und Erkenntniß dar unter der Allegorie eines Liebesverhältnisses zu Madonna, welche die Personification einer abstrakten Idee ist, nur freilich mit dem sehr bedeutenden Unterschiede, daß dort das concrete Wesen das erste und die Idee ihm untergelegt war, hier gerade umgekehrt. So ist es begreiflich, daß in Florenz, wo sich, hauptsächlich durch Brunetto Latini's Anregung, ein lebendiges wissenschaftliches Streben entfaltete, und wo die lehrhafte Dichtung einen solchen Aufschwung nahm, auch die in Bologna erblühte philosophische Lyrik besonderen Beifall und ihre wichtigsten Fortsetzer fand. Guido Cavalcanti war es, der, nach Dante's Urtheil

(Purg. XI, 97), dem älteren Guido wetteifernd die Palme in der lyrischen Kunstdichtung entrang. Er war der vertrauteste Freund Dante's, aber älter als dieser und bereits ein berühmter Dichter, als Dante seine poetische Laufbahn antrat. Ein sehr großer kann indessen, bei dem intimen Verhältniß zwischen beiden, der Altersunterschied kaum gewesen sein. Allerdings befand sich Guido, wie Giovanni Villani (VII, 15) berichtet, im Jahre 1267 unter den Söhnen des Adels, welche, bei der Herstellung der Eintracht von Guelfen und Ghibellinen, für die Knüpfung verwandtschaftlicher Bande zwischen den feindlichen Familien bestimmt waren; sein Vater Cavalcante Cavalcanti, der zu der guelfischen Parthei gehörte, gab ihm zum Weibe Bice oder Beatrice, die Tochter des (seit 1264) schon verstorbenen Farinata degli Uberti, des hochherzigen, von Dante gefeierten Hauptes der Ghibellinen. Man meinte also, daß er damals in heirathsfähigem Alter von wenigstens 20 Jahren habe stehen müssen; aber Del Lungo wies nach, daß die Worte Villani's zu einer solchen Schlußfolgerung nicht berechtigen, und daß es sich ohne Zweifel nur um eine aus politischen Rücksichten geschlossene Eheübereinkunft von Seiten der Verwandten handelte, während Guido noch ein Kind war und seine ihm damals erwählte Gattin erst nach einer Reihe von Jahren wirklich heirathete. Im Jahre 1280 wird Guido Cavalcanti im Frieden des Cardinals Latino unter den Bürgen für denselben aufgeführt, zu denen, wie erwähnt, auch Brunetto Latini gehörte; 1284 war er Mitglied des großen Rathes der Commune oder des Podestà, und da nach gesetzlicher Vorschrift in diesen niemand vor vollendetem 25. Lebensjahre gelangen konnte, so ergiebt sich, daß er spätestens 1259 geboren war. Als unter den Guelfen selbst die Spaltung in zwei feindliche Partheien, die Anhänger der Familien Cerchi und Donati eintrat, stellten sich die Cavalcanti auf Seiten der ersteren, und Guido nahm lebhaften Antheil an den thätlichen Feindseligkeiten, welche die Stadt in Aufregung versetzten. Dino Compagni erzählt, daß er auf einer Pilgerfahrt nach S. Jacopo durch die Nachstellungen Corso Donati's in Lebensgefahr gerieth, und wenigstens das Factum der Pilgerfahrt wird uns bestätigt durch ein Sonett des Senesen Niccola Muscia dei Salimbeni, aus welchem zugleich hervorgeht,

daß Guido nicht wirklich nach Compostella gelangte, sondern in Nimes mit der Entschuldigung von Krankheit Halt machte und seine Reisepferde verkaufte. Aus seinen eigenen Liedern (Era in penser d'amor und Una giovane donna di Tolosa) ergiebt sich, daß er auch in Toulouse geweilt und sich hier in eine Dame Namens Mandetta verliebt hat. Als in Florenz die Zwistigkeiten zwischen den Cercheschi und den Donateschi einen immer ernsteren Charakter annahmen, beschloß die Signorie (d. 24. Juni 1300), die Häupter der beiden feindlichen Partheien zeitweise aus der Stadt zu entfernen; unter den Verbannten befand sich Guido Cavalcanti, und so war Dante, welcher damals unter den Prioren saß, gezwungen, einer solchen Maßregel gegen seinen besten Freund zuzustimmen. In seinem Verbannungsorte Sarzana erkrankte er, und seine Ballade: Perch' io non spero di tornar giammai, welche hier entstanden zu sein scheint, spricht wehmuthsvoll die Ueberzeugung aus, daß er Toscana und die Geliebte nicht mehr wiedersehen werde. Eben wegen der ungesunden Luft jenes Aufenthaltes rief die Signorie die exilirten Cercheschi kurz darauf nach Florenz zurück; aber für Guido war es schon zu spät; er starb bald nach der Heimkehr, Ende August 1300.

Guido Cavalcanti wird uns als ein tiefer Denker geschildert; Giovanni Villani (VIII, 42) beklagt seinen frühzeitigen Tod mit den Worten: „Sein Verlust war sehr zu bedauern; denn er war als Philosoph in vielen Beziehungen ein tüchtiger Mann, nur daß er zu empfindlich und ungestüm war.“ Dino Compagni richtete an ihn ein Sonett, in welchem er seine aristocratisch zurückgezogene und grüblerische Lebensweise tadelt und ihn zur werkthätigen Theilnahme am bürgerlichen Leben auffordert; dort charakterisirt er ihn folgendermaßen: „Wie du einsichtig bist, sage ich unter den Leuten, behende, wacker und tüchtig, und wie du dich auf Angriff und Handgemenge verstehst, und wie du viele Schriften auswendig weißt, in scharfsinniger Weise, und wie du läufst und springst und dich rühreſt.“ Guido vereinigte in sich die ritterlichen Eigenschaften des kriegerischen florentinischen Adels und die Liebe zum Studium, und so stellt ihn auch eine Novelle Boccaccio's dar (Dec. VI, 9), in welcher erzählt wird, wie er sich mit einer tiefsinnigen, sarkastischen

Antwort von einer ihm lästigen Gesellschaft befreite. „Bei seinem Philosophiren", sagt Boccaccio ferner daselbst, „zog er sich oft sehr von den Menschen zurück, und da er etwas von der Meinung der Epikuräer hegte, so sagte man unter den gewöhnlichen Leuten, daß diese seine Speculationen nur darauf hinausliefen, zu suchen, ob man beweisen könne, daß Gott nicht sei." Unter den „Epikuräern" verstand man diejenigen, welche nicht an die Unsterblichkeit der Seele glaubten; aber es fragt sich, ob dieses wirklich Guido Cavalcanti's philosophische Ueberzeugung war. Dante findet im 6. Kreise der Hölle unter den sogenannten Epikuräern Guido's Schwiegervater Farinata und seinen Vater Cavalcante, und der letztere, als er den Freund seines Sohnes durch das Reich der Finsterniß dahinwandeln sieht, späht rings umher und bricht dann weinend in die Worte aus (X, 58):

Giebt des Geistes Hoheit
Dir Recht, durch diese Kerkernacht zu wandeln,
Wo ist mein Sohn dann, und warum nicht mit dir?

Und Dante erwidert:

Nicht von mir selber komm' ich;
Mich leitet jener, der dort auf mich wartet,
Und den vielleicht verschmähte euer Guido.[1])

Diese mysteriösen Worte zu erklären, ist bis jetzt nicht in völlig befriedigender Weise gelungen. Warum soll Guido die Führerschaft Virgils verschmäht haben? Man sagte, es bedeute, daß er die Philosophie der Dichtung vorzog; aber Virgil symbolisirt in der Comödie ja gerade die Philosophie; andere meinten, es solle heißen, daß er die tiefsinnige Poesie cultivirt und die leichtverständliche vernachlässigt habe; allein Virgil war dem Mittelalter und Dante insbesondere der tiefsinnigste aller Dichter; wiederum wollte man darin Guido's Vorliebe für die Vulgärsprache angedeutet sehen mit Hintansetzung des Lateinischen; aber wie konnte das ihn der Führerschaft Virgils berauben, wenn ja Dante selbst italienisch schrieb, italienisch sogar die Reise erzählte, auf der Virgil ihn geleitete? Eine neue Erklärung versuchte Francesco D'Ovidio, indem er sich auf die alte Nachricht von Guido's Epikuräismus stützte. Dante's Virgil, sagte er, bedeutet die Vernunft und

[1]) Uebersetzung Witte's, außer der letzten Zeile.

Philosophie, aber nicht die Vernunft schlechtweg, sondern diese, insofern sie von der göttlichen Gnade erleuchtet und gelenkt wird; Virgil ist von Beatrice, dem Symbol des Glaubens, gesendet und gehorcht ihren Winken. Wenn nun Guido nicht an die Unsterblichkeit der Seele glaubte, so vermochte ihn freilich dieser Virgil nicht zu führen, so konnte er doch nicht die Wanderung machen durch eine Welt, deren Existenz er leugnete. Indessen, wie D'Ovidio selber später zugestand, ist es gewagt, die Erklärung einer dunkelen Stelle, die doch auch ganz etwas anderes bedeuten könnte, auf eine Kunde zu gründen, welche uns ein 50 Jahre jüngerer Novellist und noch dazu nicht mit voller Bestimmtheit gegeben hat. Cicciaporci meinte schon, der ganze Vorwurf des Epikuräismus sei auf Guido vielleicht nur von seinem Vater Cavalcante übertragen worden. Daß Guido der grüblerischen Speculation ergeben war, geht aus den Berichten klar genug hervor; welches aber seine metaphysischen Ansichten gewesen sind, wissen wir nicht. Höchstens könnte man aus einem seiner eigenen Gedichte auf eine gewisse Freiheit des Denkens in religiösen Dingen schließen. Im Jahre 1292 begann ein auf einem Pfeiler der Loggia von Orto San Michele gemaltes Bild der Mutter Gottes große Wunder zu verrichten, Kranke zu heilen, Besessene vom Teufel zu befreien, so daß die Leute von allenthalben herbeipilgerten; aber die Franziskaner und Dominikaner schenkten der Sache keinen Glauben, wie das Volk sagte, aus Neid, weil sie nicht von ihnen ausgegangen. Damals sandte Guido Cavalcanti an Guido Orlandi eines jener beliebten Correspondenzsonette (Una figura della Donna mia), in welchem er mit spöttischem Tone von den Vorfällen sprach, so daß Guido Orlandi es für nöthig hielt, in seiner Antwort ihn zur Buße und zur Achtung vor den heiligen Männern zu mahnen. Aber von solchem Spott über wunderthätige Bilder und eifersüchtige Mönche, wie ihn sich selbst fromme Leute bisweilen erlaubten, ist es doch noch weit bis zum Unglauben und Atheismus.

Diejenige unter Guido's Poesieen, welcher er am meisten sein Ansehen als Dichter und Philosoph verdankte, war die Canzone: Donna mi prega; perch' io voglio dire; sie ward in jener Zeit als ein Wunderwerk, als die höchste Vollendung der Poesie be-

trachtet; denn sie war die Wissenschaft selbst mit allen ihren Subtilitäten in Verse gebracht; der gelehrte Dialektiker zeigte hier seine Kunst. Wie es der Anfang sagt, wurde das Gedicht verfaßt auf Bitten einer Frau, welche ihn gefragt hatte, was die Liebe sei, und deren Frage Guido Orlandi in ein Sonett kleidete: Onde si muove e donde nasce Amore? Das Wesen Amore's war, wie wir wissen, ein altes und beliebtes Problem der Provenzalen und Sicilianer, welches dann Guido Guinicelli in origineller Weise zu lösen gesucht hatte, indem er seine Ideen mit ausdrucksvollen Bildern und Vergleichen erläuterte. Anders verfuhr Guido Cavalcanti, der sich ganz in nüchternen Lehrsätzen und Beweisen bewegt, und jene Dame, die ihn befragt hatte, muß sehr gelehrt gewesen sein, wenn sie von seiner Antwort zufriedengestellt wurde. Die Canzone ist im Laufe der Zeit nicht weniger als acht Mal commentirt worden, unter anderen von einer so bedeutenden Persönlichkeit wie Egidio Romano und von dem berühmten Arzte Dino del Garbo, und zwar von beiden in lateinischer Sprache. Trotz der Ausführlichkeit dieser Erklärungen blieb jedoch der Sinn vielfach dunkel, ja wurde bisweilen nur noch dunkeler; ein Hauptgrund mag freilich die mangelhafte Ueberlieferung des Textes sein, da schon die ersten Commentatoren schwankende Lesarten vor sich hatten, wie es nachher auch bei Dante's Comödie der Fall war. Die erste Strophe läßt sich etwa so wiedergeben: „Eine Dame bittet mich; deshalb will ich sagen von einem Accidenz, welches oft grausam ist, und so stolz ist, welches Amore genannt wird: so möge, wer ihn leugnet, die Wahrheit davon hören. Und für die gegenwärtige Exposition verlange ich einen kundigen Zuhörer, da ich nicht meine, daß ein Mensch von geringer Einsicht Verständniß für einen solchen Gegenstand mitbringe; denn ohne wissenschaftliches Verfahren (senza natural dimostramento, d. i. senza il dimostramento della filosofia naturale) beabsichtige ich nicht darzuthun, wo Amore wohnt, und was ihn entstehen läßt, und was seine Eigenheit (sua virtute, vielleicht besser natura, wie Dino del Garbo setzt), und was seine Macht, sein Wesen, und jede seiner Kundgebungen, das Gefallen, das ihm den Namen Lieben giebt, und ob man ihn leibhaftig sehen kann.“ Diese acht Punkte, in die sich Guido sein

Thema zerlegt, und von denen der 2., 7. und 8. die älteren Lyriker schon oft, aber in anderer Weise beschäftigt hatten, werden in den folgenden 4 Strophen, je zwei in einer, ganz methodisch abgehandelt. Da findet man den Apparat der scholastischen Philosophie, die Divisionen, die Distinktionen der Logik, die Definitionen, die Syllogismen, die Terminologie der Schule; Bild und Empfindung, die Grundlagen aller Poesie, wie sie in Guinicelli's Canzone vorhanden waren, sind hier gänzlich erstorben. Dazu kommt noch die gesuchte Künstlichkeit der Form mit ihren zahlreichen, schwierigen Binnenreimen. Der Verfasser selbst war mit seinem Werke sehr zufrieden; er sagt im Geleite: „Du kannst, o Canzone, ohne Scheu gehen, wohin es dir beliebt; denn ich habe dich so geschmückt, daß, was du vorträgst, sehr gelobt werden wird von den Personen, welche Verständniß besitzen; bei den anderen zu weilen hast du nicht Lust.“ Daraus erkennen wir die künstlerische Anschauungsweise des damaligen gebildeten Publikums; wir haben hier die Poesie ganz im Dienste der Wissenschaft, überladen mit Gelehrsamkeit, der langen Commentare würdig erachtet und ihrer bedürftig, um irgendwie verstanden zu werden, so daß Guido's Canzone von der Liebe als eine Vorläuferin von Dante's Convivio und in gewisser Hinsicht auch der Comödie erscheint.

Indessen die Uebertreibung der gelehrten Dichtweise ging zum Glücke doch sonst nirgend so weit wie in diesem Produkte, weder bei Guido selbst noch bei den anderen Dichtern der neuen florentinischen Schule, deren Haupt Guido Cavalcanti war, und aus welcher Dante hervorging. Außer diesen beiden sind als die Anhänger derselben besonders zu nennen Lapo Gianni, Guido's und Dante's Freund, Lapo oder Lupo degli Uberti, der Sohn des edlen Farinata, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi und Loffo oder Roffo Bonaguidi. Durch diese Dichter fand der Ideenkreis, den Guido Guinicelli zuerst in die Poesie eingeführt hatte, seine typische Vollendung, verwandelte sich in ein förmliches System. Die Liebe der Provenzalen war schon die Apotheose der Dame, die letztere die Besitzerin und Spenderin jeder Vollkommenheit; aber was sie gab, war die Vollkommenheit des Ritters und Hofmannes, Ruhm, Ehre, feine Sitte und Höflichkeit. Hier dagegen ist es die Voll-

kommenheit des Philosophen, die Tugend und die Erkenntniß. Die Dame ist etwas vom Himmel Gekommenes, sie ist ein Engel, ein Abbild des Jenseitigen auf Erden; was sie inspirirt, ist die platonische Liebe. So sagte Lapo Gianni im Eingange einer Ballade zu seiner Geliebten:

Angelica figura nuovamente
Dal ciel venuta a spander tua salute,
Tutta la sua virtute
Ha in te locata l'alto dio d'amore.

„Engelhafte Gestalt, jüngst erst vom Himmel gekommen, deinen Segen auszugießen, alle seine Kraft hat in dich gesetzt der hohe Gott der Minne.“ Und so erscheint die Geliebte als etwas Ueberirdisches, zu dessen Erkenntniß der menschliche Geist nicht völlig ausreicht, in dem schönsten Sonette Guido Cavalcanti's: Chi è questa che vien ch' ogn' uom la mira. Jeder schaut auf sie, wenn sie daher kommt; die Luft bebt von ihrem Glanze, und mit sich führt sie Minne, so daß niemand zu sprechen vermag, und jeder seufzt. — Hier fühlt man die Wahrheit und Aufrichtigkeit des Affektes, der den gesteigerten Ausdrücken der Lobpreisung den Ursprung gegeben hat und ihnen seine Wärme mittheilt. Aber auch in der florentinischen Schule erstarrten die Ideen und Empfindungen von neuem zu conventionellen Formeln. Da haben wir wieder Amore personifizirt, den Gebieter aller Liebenden, aller derer, welche ein edles Herz haben, wobei öfters der Satz von Amore und cor gentile wiederholt wird. Bald ist Amore ein grausamer Gebieter, bald ein milder, welcher zu der Dame geht, sie für den Liebenden um Erbarmen anzuflehen, und mit ihm werden da lange Gespräche geführt; anderswo finden wir ausgedehnte Reden an die Canzone oder Ballade, oder Dialoge zwischen den personifizirten Fähigkeiten der Seele; es spricht das Herz, es spricht die Seele, es spricht ein Gedanke; es wirken und reden die Liebesgeister, die spiritelli d'amore. Die psychischen Processe werden veräußerlicht und mit eben jenen Personificationen dargestellt, vor allem das wichtigste Ereigniß, das Verlieben, die Entstehung des Gefühles, welches die Quelle des Schmerzes und der Vollkommenheit wird, ein beliebtes Thema dieser Schule. Ein Liebesgeist, so wird in jener schon an-

geführten, sehr charakteristischen Ballade Lapo Gianni's der Vorgang beschrieben, aus dem Herzen der Dame durch die Augen hervorkommend, geht durch die Augen des Dichters ein und macht das Herz und die Seele fliehen, indem sie den Tod fürchten; „dann, als die Seele ihre Kraft wiedererlangt hatte, rief sie dem Herzen zu: bist du nun todt, da ich dich nicht an deinem Orte fühle? Es antwortete das Herz, welches nur wenig Leben hatte, und einsam, verirrt, ohne Hilfe, fast vergehend, nicht sprechen konnte: o Seele, hilf mir mich zu erheben" . . . Es ist ein neuer Conventionalismus, ein neues Repertorium von Gedanken und Ausdrücken, weniger seicht und süßlich als das der Sicilianer, aber um so abstrakter. Immerhin bleibt jedoch in dieser neuen florentinischen Schule ein bedeutenderer Rest individueller Empfindung, und was sie dann auszeichnet, ist die zunehmende Kraft und Reife der Form; die Sprache ist schon ein biegsames Instrument, welches den schwierigsten Gegenständen genügt. So zeigt sie sich, außer bei Guido, besonders in den Canzonen Dino Frescobaldi's.

Ferner aber begegnete sich hier mit dem Streben nach Tiefe des Gedankens die den Toskanern eigenthümliche Neigung zu einer natürlicheren, volksthümlichen Weise, und belebte die Dichtung nicht selten mit einem frischeren Hauche. Guido Cavalcanti selbst hat sich mit zwei Balladen in der altfranzösischen und provenzalischen Gattung der Pastorelle versucht, und es ist ihm sehr wohl gelungen, den Charakter der ländlichen Poesie in ihrer schlichten Naivetät zu wahren. In dem einen Gedichte (Era in pensier d'amor) trifft er, versunken in die Gedanken an seine toulousanische Mandetta, zwei junge, hübsche Landmädchen, welche ihn anschauen und sehen, wie sehr er verliebt ist, und ihn neckisch fragen, ob er sich der Augen erinnern könne, die ihn so verwundet haben. In dem anderen (In un boschetto trovai pastorella) findet er eine Schäferin einsam im Walde und bittet sie um Liebe, wie die Ritter der französischen und provenzalischen Hirtengedichte zu thun pflegen; aber die Gestalt des Mädchens und ihr Gespräch mit ihm erhält, bei aller Natürlichkeit, eine gewisse ideale Färbung und damit einen eigenthümlichen Zauber. Die fremde Gattung der Pastorelle ist mit Geschick und Originalität behandelt, so daß man nicht sowohl

die Nachahmung als die Natur selbst empfindet, welche durch die Zartheit und Anmuth der Kunst geläutert erscheint.

Und wie von Guido Guinicelli, so giebt es auch von Guido Cavalcanti einige Gedichte, in denen er sich von seinen Abstraktionen spottend dem Treiben der ihn umgebenden Welt zuwendet. Es war das schon zu bemerken in dem Sonette an Guido Orlandi auf das wunderthätige Bild von Orsanmichele. Derber wird er in dem Sonette: Guata, Manetto, quella scrignotuzza, wo er eine aufgeputzte Buckelige beschreibt, und das unendliche Gelächter, das sie erregt, wenn sie neben einer schönen Frau herstolzirt. Hier haben wir den Uebergang zu der humoristischen Poesie, wie sie, neben der philosophischen Lyrik und scharf mit ihr contrastirend, in den Städten Toscana's aufzukeimen begann. In den freien Communen entfaltete sich mit dem Reichthum, welchen Industrie und Handel geschaffen hatten, ein heiteres materielles Leben. Diese Zeit religiöser Erregung ist zugleich eine solche frischer Lebensfreude gewesen; nicht alle casteieten sich; man liebte die glänzenden Feste, und, so wie die Geißler von ascetischem Eifer erfüllt, sich zu ihren frommen Zwecken in Bruderschaften verbanden, so thaten sich andrerseits Gesellschaften von jungen Leuten zusammen, um gemeinsam die Freuden des Daseins zu genießen. Schon der Grammatiker Buoncompagno berichtet (um 1215) in seinem Cedrus von solchen Gesellschaften, deren es nirgend so viele wie in Toscana gebe: „Es bilden sich," sagt er, „in vielen Gegenden Italiens gewisse Gesellschaften von jungen Leuten, welche sich Namen wie die Gesellschaft der Falken, der Löwen, der Tafelrunde und andere beilegen. Und obschon diese Sitte sich über alle Gegenden Italiens erstreckt, so herrscht sie doch ganz besonders in Toscana, da hier kaum in einer Stadt junge Leute zu finden sind, die nicht durch Eid einer Gesellschaft verbunden wären." Giovanni Villani schildert uns in seiner Chronik (VII, 89) das Jahr 1283 als die Zeit, in welcher sich Florenz in dem glücklichsten Zustande befunden habe. Damals bildete sich im Juni, zum Feste von St. Johann auf Veranlassung der Familie de' Rossi eine Gesellschaft von mehr als tausend Personen, alle in weißen Gewändern, unter einem Führer, der sich „Herr der Liebe" nannte. „Und diese Gesellschaft

gab sich mit nichts ab als mit Spielen und Kurzweil, Tänzen von Frauen und Rittern und Popolanen, indem sie in Freude und Heiterkeit mit Trompeten und anderen Instrumenten die Stadt durchzogen oder sich zu Gastmählern versammelten." Dieser „Hof", wie Villani die Feste nennt, dauerte fast zwei Monate, und von anderswoher kamen dazu Hofleute und Jongleure. Damals gab es an dreihundert Ritter in Florenz und viele Verbindungen von Rittern und Junkern, welche Morgens und Abends mit vielen Spielleuten tafelten und ihnen werthvolle Kleider schenkten, und wenn ein angesehener Fremder durch Florenz kam, so ward er um die Wette eingeladen und zu Pferde in und außerhalb der Stadt begleitet. Anderswo (VII, 132) beschreibt Villani die Maifeste mit ihren Umzügen von schön gekleideten und bekränzten Jünglingen, Frauen und Mädchen, ihren öffentlichen Tänzen, Spielen und Gastereien.

Eine solche heitere Lebenslust, die Freude an Festen und Genüssen, findet ihren Ausdruck in den Versen Folgore's von S. Gemignano. Er besingt in Sonettenkränzen die Vergnügungen der verschiedenen Monate und die der verschiedenen Wochentage, die ersteren zur Unterhaltung einer lustigen Gesellschaft in Siena, die zweiten für einen Freund in Florenz, Carlo di Messer Guerra Cavicciuoli, und ein Cene dalla Chitarra aus Arezzo, ärgerlich über Folgore's Prahlereien, verfaßte zu seinen scherzhaften Liedern burleske Parodieen. In der Gesellschaft, an welche Folgore's erste Sonettenreihe sich richtet, und als deren Haupt er einen Niccolò feiert, hat man die berühmte brigata godereccia oder spendereccia wiedererkennen wollen, deren wahnsinnige Verschwendung Dante im Inferno (29,130) geißelte. Nach den Commentatoren bestand dieselbe aus zwölf jungen Leuten, welche aus ihrem Vermögen die für jene Zeit colossale Summe von 216000 Fiorini zusammenlegten, einen prächtigen Palast in Siena ankauften und mit ihren schwelgerischen Mahlzeiten in 10 Monaten das Geld durchbrachten. Folgore's Niccolò würde dann eben jener sein, den Dante als Erfinder des Gerichts der costuma ricca del garofano erwähnt, und welcher nach manchen Erklärern aus der Familie der Salimbeni, nach anderen aus der der Bonsignori war. Benvenuto da Imola

erzählt, es seien auf die brigata spendereccia zwei Canzonen gedichtet worden, quarum altera continet delicias eorum et delectationes eorum, altera vero calamitates et miserias, quas habituri erant, und D'Ancona zweifelte nicht, daß diese Lieder eben jene uns erhaltenen Sonettenkränze Folgore's und Cene's seien, von denen der erste die Zeit des Glanzes und Genusses besungen, der zweite das Elend der Verarmten vorher verkündet habe. Indessen gegen diese Ansicht hat Giulio Navone sehr beachtenswerthe Einwände vorgebracht. Das Schlußsonett von Folgore's Corona auf die Monate giebt, in berichtigter Lesung, statt des bloßen Niccolò den Namen Niccolò di Nisi, und Navone fand einen Nicolaus Bindini Nigii, aus dem Hause der Tolomei um 1337 erwähnt; ferner fungirte ein Nicolaus Bandini aus Siena 1309 als Commissar beim Friedensschluß zwischen Volterra und S. Gemignano; gerade in dem hier beigelegten Kriege aber hatte Carlo Cavicciuoli aus Florenz als Condottiere auf Seiten der Sangemignanesen gekämpft. Ob nun der Nicolaus Bandini identisch ist mit Nicolaus Bindini Nigii, und ob er die Person, der Folgore seine Sonette widmete, ist freilich nicht gewiß; aber höchst wahrscheinlich wird es doch durch das Zusammentreffen, daß dieser Mann gerade in derselben Zeit mit jenem anderen, an den sicherlich die zweite Corona gerichtet ist, im Interesse von des Dichters Vaterstadt thätig war, hier also diesen kennen lernen und mit ihm Freundschaft schließen konnte. Man ist daher auch geneigt, die Sonette erst nach 1309 zu setzen, besonders da, wie wir sehen werden, Folgore bestimmt um 1315 noch dichtete. Dergleichen Gesellschaften, welche bedacht waren sich das Leben zu erheitern, wenn auch nicht mit solchen Uebertreibungen wie die brigata spendereccia, hat es ja viele andere gegeben. Ferner enthält Folgore's Corona gar keine deutlichen Bezüge auf eine verschwenderische Gesellschaft; es finden sich in ihr einfach alle die herrlichen Dinge, alle jene Vorstellungen steten Glückes und Wohlergehens, wie man sie sich und seinen guten Freunden wünscht, wenn man einmal seiner Phantasie die Zügel schießen läßt, und in der That alles nur als Wünsche; wie es in der Realität gestanden habe, davon erfährt man nichts; der gute Folgore zählt auf, was er alles seinen lieben Freunden schenken und verschaffen

möchte, wenn er könnte; hätte es sich wirklich um ein so tolles Treiben gehandelt, so brauchte er nicht zu wünschen, sondern konnte einfach beschreiben. Endlich aber, fröhlich zu leben, sich an dem zu ergötzen, was die verschiedenen Jahreszeiten bieten, jetzt an Jagd, Fischfang, Lanzenbrechen, jetzt an Liebe, Tanz und Spiel, jetzt am Lustwandeln in frischen Gärten, bei klaren Quellen, jetzt auch an gutem Essen und Trinken, ist doch noch verschieden von der wüsten Schlemmerei jener jungen Leute, welche in 10 Monaten Hunderttausende durchbrachten. Was Cene dalla Chitarra betrifft, so wendet sich seine Parodie weniger gegen die Gesellschaft als gegen ihren Sänger; er verspottet seine prahlerischen Geschenke in Worten, und giebt oder wünscht der Gesellschaft immer das Gegentheil, daher nicht bloß Hunger und Kälte, wie man sie etwa dem Verschwender prophezeien kann, sondern auch vieles andere, was mit der vorherzusehenden Verarmung nichts zu thun hat, wie ein altes Weib zur Gesellschaft, einen garstigen Pfaffen zum Aufseher, Blutegel und Frösche als Beute des Fischfangs, Bremsen und springende Esel statt der schönen Mädchen, Eulen und Uhue statt der Falken und Sperber.

Folgore's Poesie, gedankenlos scherzhaft in diesen Sonettenkränzen, hat bisweilen auch eine ernstere Wendung genommen; er ist zugleich Verfasser dreier politischer Sonette von großer Kraft und Kühnheit der Satire, bezüglich auf die Schlacht von Montecatini 1315, in welcher die guelfischen Florentiner und König Robert von Neapel von den Ghibellinen unter Uguccione della Faggiola geschlagen wurden. Der Partheihaß, der die toskanischen Communen zerwühlte, der so viel Blut vergießen machte, so viele edle Familien in Verbannung und Elend trieb, findet seinen Widerhall in diesen herben und leidenschaftlichen Poesieen. Folgore ist Guelfe, und während er die siegreichen Gegner schmäht, geißelt er die Feigheit der eigenen Parthei, die jenen die Oberhand verschaffte:

Kaninchen habt in Löwen ihr verwandelt,
O Guelfen, da zum Schild der Rücken diente,
Und da die Rosse ihr so mannhaft sporntet,
Nachdem den Zügel heimwärts ihr gewendet.

Er sagt Gott selber den Dienst auf, weil er die Guelfen erniedrigt hat:

Eo non ti lodo, Dio, e non ti adoro,
E non ti prego e non ti rengrazio,
E non ti servo, ch' eo ne son più sazio,
Che l'aneme di star en purgatoro ....

Mit noch größerer Gewandtheit als von Folgore und Cene ward die humoristische Poesie gehandhabt von Cecco Angiolieri aus Siena, einem Dichter von nicht gewöhnlicher Begabung und Originalität, der seinen Gegenstand vorzugsweise in den niederen Verhältnissen des Alltagslebens suchte. Cecco wird 1281 in den öffentlichen Registern seiner Vaterstadt mehrere Male genannt als mit Geldstrafe belegt, weil er sich dem Kriegsdienste entzog. Sein Vater Messer Angioliero bekleidete Ämter der Commune und trat später in den Orden der Frati Gaudenti ein; trotz seines Wohlstandes hielt er seinen Sohn kurz, so daß demselben die Mittel zum fröhlichen Genusse mangelten, zu welchem seine Natur ihn trieb. Man hatte ihn an ein häßliches Weib verheirathet, welche beständig mit ihm zankte, und er suchte sich Ersatz in der Liebe seiner Becchina, der Tochter eines Schusters, welche er auf seine Weise in Liedern verherrlicht hat. Eines dieser Sonette auf Becchina (I' ho tutte le cose ch' io non voglio) enthält das genaue Datum des 20. Juni 1291. Er haßte sein Haus und seine Familie, liebte den Aufenthalt in der Schenke, unter lustigen Gesellen bei Trunk und Spiel; drei Dinge sind es, wie er sagt, die ihm gefallen:

Cioè la donna, la taverna e'l dado,

das Weib, die Schenke und die Würfel, und diese drei Dinge, zusammen mit dem Groll gegen die, welche ihn an ihrem Genusse hindern, bilden die Inspiration seiner Dichtung. Was er denkt und fühlt, spricht er mit einer Rücksichtslosigkeit ohne Gleichen aus, und die Sonette auf seinen Vater sind wohl die stärksten Aeußerungen kindlicher Impietät, welche die Literatur aufzuweisen hat. Er jammert, daß der geizige Alte eine so gute Gesundheit besitzt und ihm nicht die heißersehnte Erbschaft lassen will: „Ich habe einen Vater, der sehr alt und reich ist, und warte immerwährend,

daß er sterbe; und er wird sterben, wenn das Meer ohne Wasser sein wird, so hat ihn Gott zu meiner Qual gesund gemacht."

Chè ho un padre vecchissimo e ricco,
Ch' aspetto ched e' muoia a mano a mano,
Ed e' morrà, quando 'l mar sarà sicco,
Sì l' ha Dio fatto, per mio strazio, sano.

Als er dann endlich gestorben ist, weiß er seinem Jubel keine Schranke zu setzen: „Die Einwohner der Hölle mögen nicht verzweifeln, da einer aus ihr entkommen ist, der drinnen festgenagelt war, und da immer weilen zu müssen glaubte, und der ist Cecco, so wird er genannt. Nun aber hat das Blatt sich so gewendet, daß immer ich in Glorie leben werde; denn Messer Angiolieri ist crepirt, der Sommer sonst und Winter mich betrübte."

Cecco's Liebe ist eine rein sinnliche, weit entfernt von dem Platonismus der bolognesisch-florentinischen Lyrik; später war seine Becchina an einen anderen verheirathet, und das Verhältniß gestaltete sich da etwa wie das der Frau zu ihrem Geliebten in der einen Canzone des Compagnetto da Prato. Aber diese Leidenschaft in ihrer Niedrigkeit hat immerhin den Vorzug der Wahrheit und Natur; wir haben hier, wie in allem, was Cecco gedichtet hat, den direkten Ausdruck des inneren Menschen, und bisweilen vernehmen wir frische, naive Klänge, die dem Volksliede ähneln, wie z. B.:

Jo ho in tal donna lo mio core assiso,
Che chi dicesse: Ti fo imperadore
E sta che non la veggi pur due ore,
Si li direi: Va, che tu sii ucciso.

„Mein Herz hab' ich an solch' ein Weib gehängt, sagt' einer mir: ich mache dich zum Kaiser, doch sei zwei Stunden, ohne sie zu schau'n, ich würd' erwidern: hole dich der Henker." Von besonderer Lebendigkeit sind auch die vielen Sonette in Gesprächsform, wo die Worte behende zwischen dem Dichter und der Geliebten herüber und hinüberfliegen und uns den wirklichen Ton dieser Dialoge mit ihren Zärtlichkeiten und ihrem Gezänke vergegenwärtigen. Vor allem aber hat man stets ein Gedicht Cecco's citirt, und dieses mit Recht, weil es seine poetische Eigenthümlichkeit am

besten charakterisirt und an sich eines der vollendetsten Erzeugnisse ist, welche die humoristische Dichtung je hervorgebracht hat. Die Form des Sonetts, welche sich vorzugsweise für epigrammatische Effekte eignet, ist hier meisterhaft behandelt: beginnend mit den Aeußerungen des finstersten Grolles, mit dem Wunsche, die Menschheit zu vernichten, und die Welt zu zertrümmern, endet das Gedicht mit einem lockeren Scherze, der aus dem Widerspiele der Gegensätze unerwartet und höchst wirkungsvoll hervorspringt:

Wär' Feuer ich, die Welt würd' ich entzünden,
Und wär' ich Wind, ich würd' sie niederstürmen,
Als Wasser meine Fluthen auf sie thürmen,
Wär' Gott ich, müßt' im Abgrund sie verschwinden.

Und wär' ich Papst, ihr solltet euch erbauen;
Denn alle Christenmenschen würd' ich quälen.
Wär' Kaiser ich, was würd' ich mir erwählen?
Den Kopf ließ' allen ich vom Rumpfe hauen.

Als Tod ging ich zu meinem Vater hin,
Wär' Leben ich, bei ihm würd' ich nicht ruhn,
Und Gleiches würd' ich meiner Mutter thun.
Und wär' ich Cecco, wie ich war und bin,
Die hübschen Dirnen würd' ich mir behalten,
Und Andern ließe ich die garst'gen Alten.

Cecco hat eine Zeit lang mit Dante in Beziehung gestanden, und an ihn richten sich drei seiner Sonette. Man sieht aus diesen, daß Dante, Cecco's poetische Begabung wohl erkennend, gesucht hatte, doch vergeblich, ihn von seinem Treiben abzubringen und auf würdigere Gegenstände zu lenken. Später muß er ihm das Parasitenthum vorgeworfen haben; Cecco hielt sich damals, wie berichtet wird, bei dem senesischen Cardinal Ricciardo Petroni in Rom auf; aber Dante selbst war schon in der Verbannung und durch die Noth gezwungen, die Unterstützung Anderer anzunehmen; der gereizte Cecco gab ihm daher mit bitterem Spotte den ihm gemachten Vorwurf zurück, in einem Sonette, welches wohl der Freundschaft zwischen beiden für immer ein Ende gemacht haben wird. Dieses Gedicht fällt also schon in den Anfang des 14. Jahrhunderts. Cecco Angiolieri muß gegen 1312 gestorben sein, da in

diesem Jahre, wie D'Ancona fand, dessen Söhne auf die verschuldete Erbschaft des Vaters Verzicht leisteten.

Bei dem Florentiner Rustico di Filippo, dem Freunde Brunetto Latini's, findet sich eine merkwürdige Vereinigung der verschiedenen Manieren jener Zeit; in manchen seiner Sonette steht er noch durchaus auf dem Standpunkte der sicilianischen Schule, so in dem süßlichen Gespräche mit der Dame: Poichè vi piace ch' io mostri allegranza, oder dem Liebesflehen: Mercè, madonna, non mi abbandonate; von ihm ist aber auch ein Sonett: Jo aggio inteso che senza lo core, das mit seiner geistvollen Pointirung die Critiker in Erstaunen setzte, und ein anderes: Tutto lo giorno intorno vo fuggendo, zeigt vollends schon nicht bloß den Geist und die Feinheit, sondern auch die Schwächen der petrarchischen Dichtung mit ihren Antithesen von Eis und Feuer. Endlich jedoch hat Rustico auch eine ansehnliche Reihe von humoristischen Poesieen geschrieben; 18 Sonette dieser Art sind gedruckt, politische Satiren, persönlicher Spott, Scherze über kleine häusliche Angelegenheiten und Vorkommnisse, die unmittelbare Darstellung des täglichen Lebens, derb, natürlich, in kräftigem Ausdrucke, leider oft nur gar zu dunkel wegen der Anspielung auf ephemere Dinge.

Und mit diesen Dichtern der realistischen Kunstrichtung vom Ende des 13. und Beginn des 14. Jahrhunderts stehen wir am Schlusse der ersten Periode der italienischen Literatur. Blicken wir zurück, so nehmen wir eine Mannichfaltigkeit von Erscheinungen wahr, welche noch keine große literarische Schöpfung von absolutem Werthe hervorzubringen vermochten, die aber allenthalben die Ansätze zu künftigen Entwickelungen von Wichtigkeit bilden, die Anfänge dessen, was die späteren Jahrhunderte allmählich vollendet haben, und so enthält die erste Periode die bedeutungsvollste Erklärung für die Schöpfungen der folgenden; denn eine literarische Entwickelung versteht man ja eben nur dann, wenn man sie in ihren Ursprüngen erforscht. Deswegen wendet sich heutzutage mit Recht gerade ein besonders eifriges Studium diesen, ehedem vernachlässigten, frühesten Epochen der Literaturen zu, in denen Alles, auch das Geringste von Interesse ist, als Spur des sich immer reicher entfaltenden geistigen Lebens. Wir sahen die Lyrik zuerst bei den Sicilianern

in größter Abhängigkeit von den ausländischen Mustern, die den Antrieb zu ihrer Entstehung gegeben hatten, dann bei den Dichtern des Uebergangs, den Bolognesen und Florentinern immer mehr sich emancipiren, und den Conventionalismus selbst gegenüber den Einflüssen der fremden Literatur einen eigenthümlichen und selbständigen Charakter annehmen, einen stufenweisen Fortschritt, der endlich als reife Früchte die Lyrik Dante's und Petrarca's hervorbrachte. Die erzählende Dichtung, soweit sie ritterliche Gegenstände behandelte, blieb in der Nachahmung des Auslandes und sogar in dessen Sprache befangen; der Stoff zum Epos war nicht vorhanden; indessen die bunte und glänzende Welt der Rittersagen ward beliebt beim Volk, fesselte die Neugier der Menge; lange lebte sie allein in den unteren Regionen der Literatur, in der Bänkelsängerpoesie fort; aber doch war sie bestimmt, nach fast 200 Jahren, befruchtet durch die Einmischung des comischen Elementes, neues künstlerisches Leben zu gewinnen und sich zu den großen romantischen Poemen Pulci's, Bojardo's und Ariosto's zu gestalten. Die Novelle erscheint im Novellino nackt, dürr und wenig interessant; aber dieses Buch ist doch der Vorläufer des Decameron, sowie Folgore, Cene, Cecco und Rustico die Vorläufer eines Sacchetti und Pucci im 14., eines Burchiello im 15., eines Berni im 16. Jahrhundert sind, hier sogar, ohne von diesen eigentlich übertroffen zu werden. Allein die wahrhaft populäre Dichtung dieser ersten Periode war die religiöse, wie sie als Erzählung und Didaktik erscheint bei den Lombarden und Venetianern, als Lyrik und primitives Drama in Mittelitalien; sie stand im Einklange mit dem Geiste der Epoche, in der innigsten Verbindung mit ihrem Denken und Empfinden, wie es seinen großartigsten Ausdruck fand in dem von Papst Bonifaz angeordneten Kirchenjubiläum des Jahres 1300. Diese religiöse Dichtung war bisher in den Händen des Volkes geblieben; die Keime der Poesie schlummerten in ihr noch verborgen; aber sie zuerst und vor allen war berechtigt und fähig ihre Entfaltung zu finden. Das geschah durch Dante Alighieri, und die literarische Entwickelung Italiens erreichte ihren Gipfelpunkt, indem sich die ausgebildete Kunst der Schule in seinem großen Gedichte mit dem beliebtesten Gegenstande der populären Tradition verband.

X.

Dante.

Dante Alighieri stammte nicht aus einem der großen florentinischen Geschlechter, aber doch aus einer Familie, auf deren Vergangenheit er selbst mit einem gewissen Stolze blickte. Einem seiner Vorfahren hat er in seiner Comödie ein Denkmal gesetzt; es ist Cacciaguida, dessen Seele er im 15. Gesange des Paradieses auf dem Planeten Mars antrifft. Er war mit dem Kreuzheere Konrads III. 1147 in das heilige Land gezogen, war vom Kaiser zum Ritter geschlagen worden und dort gefallen. Seine Gattin, sagt er, kam ihm aus dem Thale des Po; sie war eine Alighieri oder Aldighieri, wahrscheinlich aus Ferrara; er benannte nach ihrem Geschlechtsnamen seinen Sohn Alaghiero, und dieser Name Alaghieri, dann Alighieri ging später auf die Familie über. Sohn jenes Alaghiero war ein Bellincione, dessen Sohn ein zweiter Alaghiero, welcher der Vater Dante's gewesen ist. Seine Mutter, Bella, von nicht bekanntem Hause, war wohl die erste von Alaghiero's beiden Gattinnen, da Dante in Urkunden stets vor seinem Bruder Francesco, dem Sohne von Alaghiero's anderer Gattin Lapa Cialuffi, genannt wird, also der ältere war; so muß er seine Mutter frühzeitig verloren haben. Dante's Vorfahren gehörten zur guelfischen Parthei und mußten mit dieser zwei Mal im Laufe des 13. Jahrhunderts aus der Stadt weichen, 1249, als Kaiser Friedrichs II. Sohn, Friedrich von Antiochien den Ghibellinen zu Hilfe kam, und 1260, nach der Schlacht von Montaperti. Das zweite Mal kehrten die Guelfen erst Anfang 1267 nach Florenz zurück. Aber sei es, daß Dante's Vater Alaghiero, vielleicht als noch zu jung und daher ungefährlich, im Jahre 1260 nicht mit verbannt worden ist, sei es, daß man ihm früher die Rückkehr gestattete, sei es, daß Donna Bella allein vorher heimgekehrt war, es steht durch die Andeutungen des Dichters selbst und die Zeugnisse der ältesten Biographen fest, daß Dante 1265 in Florenz geboren und in S. Giovanni getauft wurde. Von dem Bildungsgange seiner Jugend fehlt uns jede Kunde. Seit Boccaccio nannte man Bru-

netto Latini Dante's Lehrer, und diese Ansicht ist entstanden aus den schönen Versen voll Pietät und dankbarer Gesinnung, mit denen er Brunetto's in der Comödie (Inf. XV, 82) gedacht hat. Sie lassen allerdings keinen Zweifel, daß der Verfasser des Trésor einen bedeutenden Einfluß auf Dante's intellektuelle Entwickelung geübt hat; er wird ihm ein väterlicher Freund gewesen sein, der dem jüngeren Manne mit Rath und Lehre beistand, ihn in seinen Studien zurechtwies und aufmunterte, aber nicht ein Lehrer im gewöhnlichen Sinne. Ein Mann wie Brunetto Latini, welcher damals im Staatsleben eine Rolle spielte, der Secretär der Republik war, konnte nicht wohl in Florenz öffentlich Schule halten oder regelmäßig Privatunterricht ertheilen. Wir wissen übrigens auch garnicht, wann diese Beziehungen Dante's zu ihm stattgefunden haben, und möglicherweise gehörte er zu den Filosofanti, deren Disputationen der Dichter nach 1291 besuchte (Convivio, II, 13).

Gegen Ende der 80er Jahre hat Dante mehrere kriegerische Unternehmungen seiner Vaterstadt mitgemacht. 1288 scheint er an den Streifzügen der Florentiner in das Gebiet des ghibellinischen Arezzo Theil genommen zu haben, und in der siegreichen Schlacht gegen die Aretiner bei Campaldino (d. 11. Juni 1289) kämpfte er, nach Aussage Leonardo Aretino's, der sich dafür auf einen jetzt verlorenen Brief Dante's berief, zu Pferde in der ersten Schlachtreihe der Florentiner; auch war er in demselben Jahre zugegen, als den Pisanern das Kastell von Caprona genommen ward, wie sich aus einer Stelle der Comödie ergiebt (Inf. XXI, 95).

Das große Ereigniß von Dante's Jugendzeit ist seine Liebe; die Gestalt, welche Alles beherrscht, welche mit sich sein ganzes Leben erfüllt, ist Beatrice. Er sah sie das erste Mal, als sie beide Kinder waren, er von 9, sie von 8 Jahren. Sie „erschien ihm gekleidet in eine sehr edle Farbe, in Roth, gegürtet und geschmückt, wie es ihrem sehr jugendlichen Alter zukam.“ Und sein Lebensgeist beginnt heftig zu zittern; denn er hat den gefunden, der über ihn herrschen soll. Von da an fühlt er sich getrieben, den Ort zu suchen, wo er diesen „jugendlichen Engel“ sehen kann. Eines Tages, nach Verlauf von anderen neun Jahren seit der ersten Begegnung, erscheint sie ihm von neuem, gekleidet in das reinste Weiß, inmitten

zweier anderer Frauen, und „durch die Straße dahingehend wandte sie die Augen und vermöge ihrer unaussprechlichen Gnade . . . grüßte sie ihn in so tugendsamer Weise, daß es ihm schien, den höchsten Grad der Glückseligkeit zu schauen.“ Es war das erste Mal, daß ihre Stimme zu seinem Ohre gelangte, und sie erfüllt ihn mit solcher Wonne, daß er wie berauscht sich aus dem Getriebe der Menschen in die Einsamkeit seines Kämmerleins flüchtet. Er entschlummert und hat einen Traum; erwacht bringt er ihn in Verse, und so entstand Dante's erstes Sonett:

A ciascun' alma presa e gentil core,
Nel cui cospetto viene il dir presente,
A ciò che mi riscrivan suo parvente,
Salute in lor signor, cioè Amore.
Già eran quasi ch' atterzate l'ore
Del tempo che ogni stella è più lucente,
Quando m'apparve Amor subitamente,
Cui essenza membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor, tenendo
Mio core in mano, e nelle braccia avea
Madonna involta in un drappo, dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
Lei paventosa umilmente pascea;
Appresso gir ne lo vedea piangendo. [1])

Das Gedicht wendet sich an die Liebenden, d. i. an die Dichter, indem es eine Erklärung des Traumes verlangt. In diesen zu 18 Jahren von Dante geschriebenen Versen haben wir eine Allegorie in Form der Vision, einen psychologischen Prozeß symbolisch dargestellt: Amore, der die Geliebte mit dem Herzen des Dichters speist, Bilder, welche uns grottesk erscheinen, die aber voll Bedeutsamkeit, reich an Ideen sind. In alle dem finden wir die Dichtweise der neuen

[1]) „Jeder gefangenen Seele und jedem edlen Herzen, dem gegenwärtiges Lied vor Augen kommt, auf daß sie mir ihre Meinung zurückschreiben, sei Gruß im Namen ihres Herrn Amore. Schon war ein Drittel fast der Zeit verflossen, wo jeder Stern am hellesten erglänzt, als plötzlich Amore mir erschien, an dessen Gehaben zu gedenken mich noch mit Schauder erfüllt. Fröhlich schien mir Amore, indem er in der Hand mein Herz hielt, und in den Armen hatte er Madonna schlafend, eingehüllt in ein Tuch. Dann weckte er sie auf und mit diesem glühenden Herzen speiste er freundlich sie, die Schrecken zeigte; dann sah ich weinend ihn von hinnen gehn.“

florentinischen Schule wieder, und so ist es begreiflich, daß ein Dante da Majano, der Vertreter der alten provenzalisirenden Manier, das Sonett feindselig aufnahm und in schmutziger, höhnischer Weise erwiderte, während Guido Cavalcanti den neuen Sänger von Herzen beglückwünschte und von da an der liebste seiner Freunde blieb.

Von seiner Liebe hat uns Dante selbst berichtet in einem Büchlein, betitelt La Vita Nuova (Das Neue Leben), einer Prosaerzählung, durchwoben mit den Gedichten, welche den besprochenen Empfindungen ihren Ursprung verdanken und in jener Erzählung ihre Erläuterung finden. Das „neue Leben“ ist eben dasjenige, welches für den Dichter mit dem ersten Strahle der Liebe begonnen hat. Diese Liebe Dante's ist eine ätherische, reine, hoch erhoben über der Sinnlichkeit. Die Geliebte ist das lebendig gewordene Ideal, etwas Göttliches, vom Himmel gekommen, um der Welt einen Strahl der paradiesischen Herrlichkeit mitzutheilen. Sie erscheint ihm gekleidet in die „edelste Farbe“, sie erscheint ihm gekleidet in „die weißeste Farbe“ — es ist wahrhaft eine Erscheinung, etwas Höheres, was zu ihm herabgestiegen ist. Gleich zu Anfang ist sie quell' angiola giovanissima und dann immer quella gentilissima; kaum wagt er von Zeit zu Zeit, sie mit ihrem eigenen Namen Beatrice zu nennen, und doch hat auch dieser Name seine hohe Bedeutung; sie ist die, welche die Glückseligkeit (beatitudine) um sich her verbreitet.

Die Geschichte von Dante's Liebe ist eine sehr einfache. Die Ereignisse sind alle so unscheinbare; sie geht an ihm auf der Straße vorüber und grüßt ihn; er sieht sie mit anderen Frauen bei einem hochzeitlichen Mahle, und sie spottet seiner; er vernimmt von den Frauen, wie sie über den Tod ihres Vaters klage. Derart sind die Ereignisse; aber sie erhalten ihre Wichtigkeit für das Herz des Anbetenden. Es ist eine ganz innerliche Geschichte von Affekten, ergreifend in ihrer Zartheit und aufrichtigen Religiosität; ein Hauch von diesem reinen Cultus theilt sich uns mit, so daß er uns nicht überschwänglich erscheint.

Diese so höchst keusche Liebe ist schüchtern; sie verbirgt sich vor den Augen Anderer und bleibt lange Zeit ein Geheimniß. Ja, so groß ist die Furcht, die heiligen Empfindungen den profanen

Blicken auszusetzen, daß, wo er nicht gänzlich die innere Gluth verhüllen kann, er glauben macht, eine andere sei die Ursache derselben. Zweimal findet er eine schöne Frau, welche ihm so gleichsam zum Schirme dient; auf sie wendet er die Blicke, wenn er ihr begegnet, an sie zum Scheine richten sich seine Verse; der Glanz der Gottheit selbst gestattet ihm nicht, sie anzuschauen; ihre Gegenwart blendet und verwirrt ihn, beraubt ihn fast der Besinnung. Allein das zweite Mal treibt er die Verstellung so weit, daß sie von den Leuten für Wahrheit genommen wird, und auch von Beatrice, und an ihm vorübergehend versagt sie ihm ihren Gruß.

Der Ton der ganzen Darstellung ist feierlich, fast religiös. Der Dichter liebt es, Bibelworte auf seine Verhältnisse anzuwenden: O voi che per la via d'amor passate, Attendete e guardate, S'egli è dolore alcun quanto il mio grave, beginnt er ein Sonett; es sind Worte von Jeremias: O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus. — Quomodo sedet sola civitas, ruft er mit demselben Propheten, nach Beatrice's Hinscheiden, und dieses letztere ist in der ahnungsvollen Vision (cap. 23) von furchtbaren Störungen der Natur begleitet, wie der Tod Christi. Die Dinge dürfen nicht dargestellt werden in der Sprache des gewöhnlichen Lebens; der Ausdruck soll uns in eine dem hohen Gegenstande angemessene Stimmung versetzen, oder vielmehr er fließt so natürlich aus dem feierlich gestimmten Gemüthe des Dichters. So gleich der Anfang der Erzählung: „Neun Mal schon, nach meiner Geburt, war der Himmel des Lichtes (d. i. der Sonne) fast an denselben Punkt zurückgekehrt, in Bezug auf seine eigene Drehung, als meinen Augen zum ersten Male die glorreiche Beherrscherin meines Geistes erschien, die von vielen Beatrice genannt wurde, ohne daß sie wußten, was sie nannten", d. h. daß sie wirklich auch die Beatrice, die Beseeligerin war, oder cap. 5: „Eines Tages geschah es, daß diese Anmuthreiche saß an einem Orte, wo man Worte von der Königin des Ruhmes (Maria) vernahm, und ich befand mich an einem Platze, von welchem ich meine Glückseligkeit sah" .... Er meidet den einfachen Namen der Sache und gebraucht statt dessen die Umschreibung, weil jener zu alltäglich erscheint. Die Stadt Florenz ist nirgend genannt; sie heißt „die

Stadt, in welche meine Herrin vom Höchsten gesetzt worden ist" (cap. 6) oder „die Stadt, wo geboren ward, lebte und starb die huldreiche Fraue" (cap. 41). Beatrice's Bruder wird nicht direkt als solcher, sondern folgendermaßen bezeichnet (cap. 33): „Und dieser war so enge verbunden durch Blutsverwandtschaft mit dieser Glorreichen, daß keiner ihr näher war." Eine solche Darstellungsweise kann sich nicht zu einer Schilderung der Gegenstände herablassen; sie berührt dieselben nur leicht in ihren allgemeinsten Zügen. Beatrice ist so oft gefeiert; ihre Augen, ihr Lächeln, ihr Mund werden gepriesen; aber von ihren Wirkungen, ihrer Macht ist die Rede, nicht von ihrem Aussehen. Von der Umgebung der Geliebten, von den Oertlichkeiten, den Menschen erhalten wir nur wenige, flüchtige Andeutungen. Wir haben hier ein Dasein, welches ganz abseits von den realen Vorgängen liegt; diese werden hin und wieder von ferne sichtbar, aber nur um den Anstoß zu dem reichen inneren Leben zu geben. Die Ereignisse erhalten hier einen anderen Maßstab für ihre relative Wichtigkeit als in der gewöhnlichen Existenz.

Beatrice ist das Ideal der platonischen Liebe; der Affekt für sie ist der Weg zur Tugend, zu Gott. „Wenn sie irgendwo erschien," sagt Dante (cap. 11), „so blieb mir durch die Hoffnung auf ihren wunderreichen Gruß kein Feind in der Welt, vielmehr ergriff mich eine Flamme der Nächstenliebe, die mich jeglichem verzeihen ließ, welcher nur immer mich verletzt haben mochte, und wenn dann einer mich nach irgend etwas gefragt hätte, so wäre meine Antwort nur gewesen „Liebe", mit einem von Demuth erfüllten Angesichte." Sie verbreitet um sich her gleichsam eine Atmosphäre der Reinheit; wo sie erscheint, wendet sich ihr jedes Auge zu; wen sie grüßt, dem bebt das Herz; er senkt das Antlitz und seufzt über seine Fehler; Haß und Zorn fliehen vor ihr, nichts Unedles dauert in ihrer Gegenwart, und die Frauen, welche sie begleiten, erscheinen liebreizender und tugendsamer, von ihrem Glanze angestrahlt. Beatrice ist mehr Engel als Weib; an ihr ist nichts irdisch, und sie nimmt keinen Antheil an den Dingen der Erde; wie auf Engelsflügeln schwebt sie leicht durch dieses Leben, bis sie sich wieder hinüber in das andere flüchtet, von wo sie gekommen. Eine Ahnung ihres

Todes geht von Anfang, von dem ersten Sonette an durch die Erzählung. Die Engel verlangen nach ihr, und nur Gottes Erbarmen kann sie ihnen zum Troste der Welt und des Liebenden eine Zeit lang weigern.

Nach welchem Ziele richtet sich das Verlangen des Liebenden? Nicht nach dem Besitze; wie kann man besitzen wollen, was man nicht für irdisch hält? Diejenigen haben diesen Affekt nicht recht verstanden, welche fragen konnten, warum der Dichter Beatrice nicht geheirathet habe. Ihr Anblick, ihr Gruß ist Alles, was er glühend begehrt, worin er die Befriedigung seiner Wünsche findet; und als sie ihm ihren Gruß versagt, setzt er sein Glück in die Betrachtung und den Preis ihrer Vollkommenheit: „Mit welchem Ziele liebst du diese deine Herrin, da du ihre Gegenwart nicht ertragen kannst?" fragen ihn die Frauen (cap. 18), und er erwidert: „Das Ziel meiner Liebe war ehedem der Gruß dieser Fraue ... und in ihm bestand die Glückseligkeit und das Ziel aller meiner Wünsche. Aber da es ihr gefiel, ihn mir zu verweigern, hat mein Gebieter Amore, durch seine Gnade, alle meine Glückseligkeit in das gesetzt, was mir nicht genommen werden kann." Und gefragt, was das sei, sagt er: „In jene Worte, welche meine Herrin preisen." Ob sie seine Neigung erwidere, davon ist keine Rede; kaum wird angedeutet, daß sie etwas von derselben gewußt habe. Die Gottheit fühlt keine Leidenschaft; genug, daß er sie anbeten kann. Seine Phantasie reißt ihn wohl einmal fort, und er träumt von einem fabelhaften Glücke, von einem beseeligenden Zusammensein mit der Geliebten, auf einem Nachen, in der Einsamkeit des Meeres, ohne die Störung der kalten Welt, begleitet nur von den theuersten Freunden. Aus dieser Stimmung entstand das Sonett: Guido, vorrei che tu e Lapo ed io; aber gerade dieses schöne Gedicht, in welchem einmal der mystische Schleier zerreißt, und die Geliebte nahbar, wünschenswerth wird, hat er von der Sammlung der Vita Nuova ausgeschlossen; es wäre als eine Störung des in jener angeschlagenen Tones erschienen.

Beatrice stellt in seiner höchsten Vervollkommnung jenes Ideal der spirituellen Liebe dar, welches schon vorher in den Versen Guido Guinicelli's und Guido Cavalcanti's gefeiert worden. Mit seinem

ersten Sonette hatte sich Dante der neuen florentinischen Dichterschule, der des dolce stil nuovo angeschlossen; mit seinem ersten Gedichte von höherer Bedeutung, der Canzone Donne che avete intelletto d'amore nahm er den ihm gebührenden hervorragenden Platz in ihr ein. Eine große Neuerung haben wir hier noch nicht, und Dante hat sich eine solche auch schwerlich zuschreiben wollen, wenn er Buonagiunta Urbiciani im Purgatorio (XXIV, 49) die Worte in den Mund legte: „Bist du es, der die neuen Lieder ertönen ließ, beginnend: Donne che avete" ... Der Conventionalismus der Schule findet sich bei Dante wieder. Da haben wir wiederum Amore, den Beherrscher der Seele, die Seele selbst als Abstraktionen und Personificationen, und Personificationen sind der Schmerz, der Tod. Die psychologischen Processe werden nach der herkömmlichen Art geschildert, d. h. nicht als solche, nicht als innerliche Vorgänge, sondern herausgesetzt, symbolisirt. Die Lebens- und Liebesgeister, die Gedanken kommen, gehen, fliehen, sprechen, kämpfen mit einander ganz äußerlich. Die Seele spricht mit dem Tode, beklagt sich über ihn wie über eine Person, der damit alle persönlichen Eigenschaften beigelegt werden; die scheidende Seele umarmt die Geister, welche weinen, weil sie ihre Gesellschaft verlieren (Canz. E' m'incresce di me si duramente). Wollen wir uns völlig klar werden über die Verbindung, in welcher Dante's Lyrik mit der von Bologna gekommenen Dichtweise steht, so haben wir nur das Sonett über die Entstehung der Liebe zu lesen (Vita Nuova, cap. 20). Auch Dante wurde von einem Freunde das berühmte Problem zur Lösung gestellt, und er antwortete in folgender Weise:

Amore e'l cor gentil sono una cosa,
Sì come'l Saggio in suo dittato pone;
E così esser l'un sanza l'altro osa,
Com' alma razional sanza ragione.
Fagli Natura, quando è amorosa,
Amor per sire e'l cor per sua magione,
Dentro allo qual dormendo si riposa
Tal volta brieve e tal lunga stagione.
Beltate appare in saggia donna pui,
Che piace agli occhi sì che dentro al core
Nasce un disio della cosa piacente.

E tanto dura talora in costui,
Che fa svegliar lo spirito d'amore,
E simil face in donna uomo valente.[1])

Zu bemerken ist hier die Gefälligkeit des Ausdruckes, eine gewisse Lebendigkeit des Bildes, welches den Dichter verräth, und welches den abstrakten Gegenstand gleichsam in ein kleines Drama verwandelt. Aber der Gedanke entspricht dem Geiste der Schule; jener Weise, den das Sonett anführt, ist kein anderer als Guido Guinicelli, sein Gedicht die Canzone von Amore und cor gentile. Aus der letzteren hat Dante die Idee entlehnt, daß edles Herz ohne Liebe und Liebe ohne edles Herz nicht sein könne; das Uebrige ist die alte Theorie vom Sehen und Gefallen, so daß Dante die Frage nicht einmal geistvoller beantwortet hat als so viele andere.

Dante kam mit seinen Vorgängern in der Denkweise, in der theoretischen Ueberzeugung vom Wesen und Charakter der Poesie, in seiner Auffassung der Liebe, in dem ganzen poetischen Apparate überein. Was ihn unterschied und über sie hinaushob, war seine höhere dichterische Begabung. Er hat die Sprache nicht geschaffen; aber er hat sie mit solcher Kraft beherrscht, wie keiner vor ihm; er behandelt die nämlichen Gegenstände und auf die nämliche Art; aber sie erhalten eine neue Weihe und Ursprünglichkeit durch die Tiefe der Empfindung; er bewegt sich in den hergebrachten Formen; aber der Inhalt ist ein selbst erlebter; er kommt aus dem Herzen und findet oft einen Ausdruck von bezaubernder Zartheit und Innigkeit. Die unmittelbare Inspiration durch den Affekt hat er in den erwähnten Versen des Purgatorio als das Unterscheidende seiner Lyrik bezeichnet.

Erfüllt von einer solchen tiefen Innigkeit und bei aller Idealität

---

[1]) „Amore und edles Herz sind eines nur, wie der Weise sagt in seinem Gedichte; und eines ohne das andere vermag so wenig zu sein, wie eine vernünftige Seele ohne Vernunft. Es bildet sie Natur, wenn sie liebreich ist, Amore als Gebieter und das Herz als seine Behausung, in welcher er schlummernd ruht, bisweilen kurze und bisweilen lange Zeit. Schönheit erscheint darauf in tugendsamer Frau, die den Augen gefällt, so daß drinnen im Herzen ein Verlangen entsteht nach der gefallenden Sache. Und so lange dauert dieses bisweilen in ihm, daß es den Liebesgeist erwachen macht, und so beim Weib für einen wackern Mann."

doch erwärmt von wahrer Empfindung ist das zarte, ätherische Bild der Geliebten, wie es uns in der Ballade Jo mi son pargoletta bella e nuova erscheint, einem der nicht der Sammlung der Vita Nuova angehörigen Gedichte, welches sich aber ohne Zweifel auf Beatrice bezieht. Dieses Bild der Geliebten ist rein und heilig wie das einer Madonna und doch von einer anmuthigen Unbefangenheit, fast Kindlichkeit. Sie ist ein Engel, vom Himmel gekommen und will bald dahin zurückkehren; aber vorher will sie uns einen Strahl ihres Lichtes zeigen, einen Strahl des himmlischen Ortes, von wo sie kam. Ihre Augen leuchten von allen Kräften der Gestirne, und keine Reize wurden ihr vom Schöpfer versagt, da er sie in die Welt setzte. Und sie freut sich ihrer Schönheit und Reinheit und theilt den anderen davon mit; sie lächelt, und ihr Lächeln erzählt von ihrer Heimath, dem Paradiese. — Die Eigenschaften, welche der Dichter preisend seiner Geliebten beilegt, sind diejenigen, welche seit Guinicelli regelmäßig besungen wurden. Allein es ist doch keine Wiederholung von Gemeinplätzen; sondern ein tief gefühlter Enthusiasmus durchdringt diese Verherrlichung und hat mehrere der duftendsten Blüthen italienischer Lyrik hervorgebracht, die Sonette: Negli occhi porta la mia donna amore; Vede perfettamente ogni salute, und besonders das folgende:

Tanto gentile e tanto onesta pare
  La donna mia, quand' ella altrui saluta,
  Ch' ogni lingua divien tremando muta,
  E gli occhi non l'ardiscon di guardare.
Ella sen va sentendosi laudare,
  Benignamente d'umiltà vestuta,
  E par che sia una cosa venuta
  Di cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrasi sì piacente a chi la mira,
  Che dà per gli occhi una dolcezza al core,
  Che' ntender non la può chi non la prova.
E par che della sua labbia si muova
  Un spirito soave pien d'amore,
  Che va dicendo all' anima: sospira.[1])

---

[1]) „So hold und ehrbar scheinet meine Herrin, wenn jemanden sie grüßt, daß jede Zunge zitternd verstummt und die Augen nicht wagen, sie anzuschauen. Sie geht dahin, wenn sie sich loben höret, gekleidet mild in Demuth, und ein

In diesem Seufzer der Seele hat die vergeistigte Empfindung ihren wahren Ausdruck erreicht; die Geliebte ist verklärt; aber sie ist keine Abstraktion geworden; das Ideal reißt sich nicht los von dem concreten Bilde der Schönheit, in welchem es sich verkörpert. Wir sehen geschmückt mit all' ihren Reizen die Anmuth- und Tugendreiche dahinwandeln.

Die erste Poesie Dante's war eine Vision; so ist es auch seine letzte gewesen, das große Gedicht. Aber in der Vita Nuova im allgemeinen spielen die Visionen keine geringe Rolle; der Traum galt dem Zeitalter als bedeutungsvoll, als prophetisch; er ist die entsprechende Form für ein ahnungsvolles Empfinden, welches in die jenseitige Welt hineingreift. Eine Vision giebt uns diejenige Canzone, welche man mit Recht als das vollkommenste Gedicht in dieser ersten Lyrik Dante's betrachtet. Sie beginnt mit den Worten: Donna pietosa e di novella etade. Hier ist es der Schmerz, welcher die Poesie entfesselt und von allen conventionellen Elementen befreit. Einst, während der Dichter selbst krank ist, kommt ihm der Gedanke, daß auch Beatrice sterben werde, daß er sie verlieren werde, und da entschlummert er und träumt, sie sei wirklich dahingeschieden. Und er sieht Frauen mit aufgelösten Haaren weinend umherirren; er sieht die Sonne sich verfinstern und den Mond erscheinen und die Vögel aus der Luft fallen und die Erde erzittern, und mit verfärbtem Antlitz erscheint einer seiner Freunde und ruft ihm zu: „Was thust Du? weißt Du nicht die Kunde? Todt ist Deine Herrin, die so schön gewesen."

Che fai? non sai novella?
Morta è la donna tua, ch' era sì bella.

Und er erhebt die von Thränen überströmten Augen, und sieht „gleich einem Mannaregen" die Engel hinauf zum Himmel kehren, und vor sich haben sie ein Wölkchen und singen alle Hosanna:

Wesen scheint sie, vom Himmel auf die Erde gekommen, um uns Wunder sehen zu lassen. So lieblich zeigt sie dem sich, der sie anblickt, daß durch die Augen eine Wonne in das Herz hinabsteigt, die nicht versteht, wer selbst sie nicht empfindet. Und es scheint, daß von ihrer Lippe ausgeht ein sanfter Geist voll Liebe, der zu der Seele sagt: „Seufze". — Uebrigens dürfte ein Zusammenhang bestehen zwischen diesem Sonett und Guido Cavalcanti's: Chi è quella che vien.

E vedea (che parean pioggia di manna)
Gli angeli che tornavan suso in cielo,
Ed una nuvoletta avean davanti,
Dopo la qual cantavan tutti Osanna.

Und darauf geht er, die sterbliche Hülle der Geliebten zu schauen, und sieht, wie Frauen sie mit einem Schleier bedecken, und über sie ergoß sich so wahrhafte Milde, daß sie zu sagen schien: ich bin in Frieden. Als er das erblickt hat, da beginnt auch er den Tod zu rufen und ihn zu bitten und zu preisen; denn nunmehr muß er voll Lieblichkeit sein und muß Mitgefühl zeigen, nicht Groll, nachdem er in jener Holdesten gewesen:

Morte, assai dolce ti tegno;
Tu dei omai esser cosa gentile,
Poichè tu se' nella mia donna stata,
E dei aver pietate e non disdegno.

Das Gedicht ist ergreifend in seiner Einfachheit; eine Welt von Empfindungen, von schmerzlichen Erinnerungen drängt sich zusammen in jene wenigen Worte: Morta è la donna tua ch' era sì bella, und schon erkennt man den Dichter der Comödie und seine Fähigkeit, in kurzen Zügen uns ein vollständiges, affektvolles Bild vor die Seele zu bringen:

Ed avea seco umiltà sì verace
Che parea che dicesse: io sono in pace.

Die Gestalt der Todten liegt da in solcher Stille, wie ruhend hingegossen, daß sie uns nach ihrem Frieden verlangen macht. In solcher Weise malte man den Tod der Heiligen.

Auffallend ist es hiernach, daß der Tod Beatrice's selbst keine bedeutende Poesie hervorgebracht hat. Die Canzone Gli occhi dolenti per pietà del core, welche sich auf ihn bezieht, enthält vielleicht nur zwei jener ausdrucksvollen, ergreifenden Verse:

Chiamo Beatrice, e dico: Or se' tu morta!
E mentre ch' io la chiamo, mi conforta.

Beatrice starb am 9. Juni 1290 in ihrem 24. oder 25. Lebensjahre. Die Vita Nuova, d. h. die Sammlung der Gedichte und die Hinzufügung des Prosatextes ist erst nach ihrem Tode begonnen worden. Daß der Commentar weit jünger ist als die Gedichte, sieht man allenthalben; so auch sogleich bei dem ersten So-

nette: der wahre Sinn des Traumes, sagt Dante mit Bezug auf die in dem letzten Verse enthaltene Vorahnung vom Tode der Geliebten, ward damals von keinem gesehen; aber jetzt ist er offenbar auch den Einfältigsten, d. h. die Prophezeiung hat sich nun erfüllt, Beatrice ist nicht mehr. Der Schluß der Erzählung reicht mehr als ein Jahr über Beatrice's Tod hinaus. So kommen wir in das Jahr 1292 als Abfassungszeit des Buches, und damit stimmt die Angabe Dante's im Convivio (I, 1), daß es am Eintritte in sein Jugendalter geschrieben sei, d. h. nach dem 25. Jahre, auch nahezu diejenige Boccaccio's in seiner Vita di Dante, daß es der Autor „ungefähr im 26. Jahre“ verfaßt habe, genauer war „zu 26 Jahren“. Eine andere Ansicht, welche die Vita Nuova in das Jahr 1300 setzte, sehe ich, nach den Darlegungen Fornaciari's, als beseitigt an.

Die Liebe in einer so verklärten, schwärmerischen Gestalt, wie sie sich in der Vita Nuova darstellt, jene innige Verschmelzung von Symbol und concretem Wesen, ist in späteren Zeiten schwer verständlich geworden. Man hat vielfach entweder an ihrer Existenz als Empfindung gezweifelt oder nicht begreifen können, daß sie einer Sterblichen gegolten habe, und daher versucht, Dante's Beatrice als ein bloßes Symbol, als eine Allegorie, die Personification von des Dichters eigenen Gedanken, ohne Grundlage in einer realen Persönlichkeit aufzufassen. Boccaccio berichtet in seiner Vita di Dante, diejenige, welche der Dichter feierte, sei die Tochter Folco Portinari's gewesen, und dasselbe wiederholt er im Dantecommentar (lez. VIII, p. 224) mit dem Zusatze, daß die Nachricht von einer glaubwürdigen Person stamme, welche Beatrice gekannt habe, und ihr durch sehr nahe Blutsverwandtschaft verbunden gewesen sei. Von dieser Bice Portinari wissen wir aus dem Testamente ihres Vaters, daß sie am 15. Januar 1288, dem Tage der Abfassung des Documentes, die Gattin des Messer Simone de' Bardi war. Daß Dante eine verheirathete Frau geliebt und besungen hat, kann wenig auffallen, nach den Sitten der Zeit; die Troubadours feierten stets verheirathete Damen, und bei den italienischen Dichtern wird es nicht anders gewesen sein, nur daß wir hier keine positiven Nachrichten haben. Die ritterliche Liebe war gerade aus diesem

dern, daß Dante nirgends dagegen protestirt hat. Und es bot sich ihm eine Gelegenheit, welche ihn sogar zur Berichtigung des landläufigen Mißverständnisses drängte, wenn es ein solches gab. Wo er in seinem späteren Werke, dem Convivio, beständig die Beatrice und jene andere als Donna pietosa oder Donna gentile bezeichnete Geliebte einander gegenüberstellte, und wo er von der letzteren so eingehend darlegte, daß sie eine bloße Allegorie gewesen, warum that er es von der ersteren nicht auch? Er zeigt sich so ängstlich besorgt, man könne die in seinen allegorischen Canzonen Besungene für eine Frau von Fleisch und Blut halten; die Gefahr war doch ebenso groß für die Beatrice, sogar größer, da er von ihr in Prosa mit Angabe einiger genauerer Lebensumstände gehandelt hatte, und er wendete solche Gefahr nicht ab; also mußte er es für angemessen halten, daß man sie als eine reale Persönlichkeit ansah, wie sie es wirklich war.

Angebliche Widersprüche, Unwahrscheinlichkeiten und Inconvenienzen in einer solchen Erzählung zu entdecken, wenn man sie an unseren heutigen Sitten und unserer jetzigen Denkweise mißt, ist leicht; weit schwieriger ist es, mit der allegorischen Deutung Ernst zu machen und alle Bezüge auf reale Verhältnisse aus ihr zu erklären. Hier kommen die Absurditäten und Geschmacklosigkeiten zum Vorschein, und um den Dichter von dem Vorwurfe angeblicher Unschicklichkeiten zu befreien, werden ihm da Thorheiten und Phantastereien zugemuthet, welche ihn wirklich verkleinern, und Ideeen, welche seiner Zeit geradezu unmöglich waren. Diese Consequenzen, welche sich aus jenem System der subtilen Deutelei ergeben, genügen eigentlich schon, um dasselbe zu verurtheilen. Beatrice wurde Dante zum Symbol, und in der Comödie bedeutet sie das himmlische Licht, die Offenbarung, die Theologie; aber das Symbol ist, nach Dante's Art zu allegorisiren, an die concrete Person geheftet, aus ihr erwachsen, und die reale Persönlichkeit bleibt bestehen von Anfang bis zu Ende; der symbolische ist ihr untergelegt als ein zweiter Sinn.

Beatrice starb, als der Dichter 25 Jahre alt war, und damit endete die Periode der ersten Lyrik, welche sie inspirirt hatte. In seinem großen Schmerze suchte er eine Beruhigung in der Lektüre

jenes Buches, welches so viele im Mittelalter getröstet hatte, in Boëtius' Consolatio Philosophiae, und weiter in Cicero's Schrift De Amicitia. Zuerst gelang es ihm nur mit Mühe, in die Gedanken dieser Autoren einzudringen; aber endlich bemächtigte er sich derselben, indem ihm die Kenntniß des Lateinischen, die er schon besaß, und seine natürliche Anlage zu Hilfe kamen. Dieses ist der Beginn der philosophischen Studien, welche also bei Dante aus einem intimen Bedürfniß entsprangen, mit seinem Gefühlsleben hier und immer enge zusammenhingen. Er sucht in den Büchern Trost für das Unglück, welches ihn betroffen hat, und er findet mehr, als er suchte; es öffnet sich ihm der Ausblick auf jenen Schatz der Weisheit, welcher ihn durch sein ferneres Leben begleitete, ihm in Noth und Schmerzen die Höhe seines Charakters bewahren half. Er beginnt, die Schulen der Geistlichen und die Disputationen der Philosophen zn besuchen, und in einer verhältnißmäßig kurzen Zeit, etwa 30 Monaten, hat er sich das Wissen so weit zu eigen gemacht, daß vor der Liebe zu ihm jeder andere Gedanke schwindet (Conv. II, 13). Im Convivio sagt er, schon vorher habe er viele Dinge „wie im Traume", d. h. unklar gesehen, was man in der Vita Nuova bemerken könne, und in der That fehlt bereits in dieser die Gelehrsamkeit nicht ganz. Sie zeigt sich, auf nicht eben vortheilhafte Weise, in den pedantischen Eintheilungen der Gedichte, welche beim Commentiren damals und später allgemein üblich waren, und welche nach einem jener Lieder voll warmen Affektes bisweilen wie ein kaltes Sturzbad auf den Geist des Lesers wirken. Die Gelehrsamkeit kommt zum Vorschein, wo er bei Gelegenheit von Beatrice's Tode sich mit der Symbolik der so oft in den Daten ihres Lebens wiederkehrenden Zahl Neun beschäftigt, an die Neunzahl der Himmel erinnert, sich auf Ptolemäus und die Astronomie beruft, und zuletzt findet, daß Beatrice selbst eine Neun war, d. h. ein Wunder, dessen Wurzel allein die wunderbare Trinität ist, eine Spitzfindigkeit, welche, besonders an dieser Stelle, für unsere Empfindungsweise verletzend ist, nicht aber für den mittelalterlichen Menschen, der an solche symbolische Bedeutung glaubte und in der wunderbaren Fügung die Hand Gottes sah. Zweimal ist in dem Büchlein auch schon Aristoteles citirt. Das Alles aber sind eher die Reminiscenzen

des in den früheren Jugendjahren erhaltenen Unterrichts als die Früchte eigener energischer Studien, wie sie dann folgten.

Dante's Philosophie ist die der Scholastiker; sie steht in nahem Verhältnisse zur Theologie und findet an dieser ihre Schranke. Die Theologie ist die höchste der Wissenschaften, welcher alle anderen untergeordnet sind, zu der sie alle, die Philosophie nicht ausgenommen, eine dienende Stellung einnehmen. Hier galt noch Damian's berühmter Ausspruch. Die menschliche Vernunft hat ihre Grenze, über die sie nicht hinaus kann, und die sie auch nicht zu überschreiten versuchen darf; hier kann allein die göttliche Gnade Aufklärung geben. Die höchsten Prinzipien, Gott, die Engel, der Urstoff (die materia prima) entziehen sich unserer Erkenntniß; von ihnen wissen wir nur durch Glauben. Den vollkommensten Beweis für die Unsterblichkeit der Seele bietet die christliche Lehre: „wir sehen es vollkommen durch Glauben, und durch Vernunft sehen wir es mit einem Beisatze von Dunkelheit, welcher entsteht durch die Mischung des Sterblichen mit dem Unsterblichen in uns“ (Conv. II, 9). In den Lehren der Kirche hat der Philosoph einen gegebenen Stoff, den er bearbeiten, erläutern, aus dem er seine Schlüsse ziehen, von dem er aber nicht absehen, den er nicht umstoßen kann. Er sucht die Wahrheit auf anderem Wege; aber der Theologie bleibt das letzte Wort. Bei der Auseinandersetzung über die Einpflanzung des göttlichen Prinzips in die Seele (Conv. IV, 21) schließt Dante die natürliche, d. i. philosophische Darstellung mit den Worten: „und dieses ist ungefähr alles das, was man auf Grund natürlicher Erkenntniß sagen kann“, und dann folgt die gläubige, enthusiastische Darstellung auf Grund der theologischen Lehre (per via teologica). Aber die Philosophie ist nicht unnütz; wie bei Thomas von Aquino, setzt bei Dante die Erleuchtung der Gnade die Vernunft und ihren Gebrauch, das natürliche Licht voraus; die Philosophie wird eine Stütze der Religion: „durch sie wird unser Glaube gefördert; deshalb ward sie von Ewigkeit geschaffen“, heißt es von der Philosophie in der Canzone Amor che nella mente mi ragiona. Sie zeigt uns vieles offenbar und macht uns so nach dem Verborgenen verlangen, und, wie sie uns für vieles, was wunderbar scheint, den Grund schauen läßt, „so glaubt man durch

sie, daß jegliches Wunder in einem höheren Intellekte seine Begründung haben und daher sein könne" (Conv. III, 14). Dieses ist der höchste Ruhm, das höchste Ziel der irdischen Weisheit, uns auf den Weg zur himmlischen zu leiten, nicht, für sich allein die Räthsel der Welt zu lösen.

So philosophirte Dante streng christlich. Es fragt sich, ob er von dieser Bahn niemals abgewichen ist. Eine von Witte mit Nachdruck bezeichnete Spur davon findet sich allerdings in einer Bemerkung des Convivio (IV, 1); der Verfasser sagt da, er habe sich zu der Zeit, als er die Canzone Le dolci rime d'Amor ch' io solia dichtete, unter anderm mit der Frage beschäftigt, ob die materia prima (der Urstoff) der Elemente von Gott geschaffen sei, und dabei solche Schwierigkeiten gefunden, daß er zeitweise vom Philosophiren, d. h. genau genommen, von der Metaphysik abgelassen habe. Jene Frage war von der Kirche entschieden. Man hat also einigen Grund anzunehmen, daß Dante in einer gewissen Epoche seines Lebens sich grüblerisch mit der Vernunft auf Gebiete gewagt habe, von welchen der Glaube sie ausschloß. Auch die Vorwürfe Beatrice's im Purgatorio (XXXIII, 85 ff.) deuten neben anderen Vergehungen eine Ueberhebung im Denken an. Jedenfalls aber darf man, wenn es für Dante eine Periode des metaphysischen Zweifels gegeben hat, nicht im Convivio oder in den philosophischen Canzonen deren Denkmal sehen, da sich in ihnen nichts davon findet, außer jener flüchtigen Bemerkung.

Neben der Autorität der Kirche, welche keinen Widerspruch duldet, stehen andere, welche weniger unverletzlich, doch aber schwer zu bekämpfen sind, die Philosophen des Alterthums, Aristoteles und dessen arabische, in lateinischen Uebersetzungen verbreitete Commentatoren, Plato, der Dante nur aus Citaten anderer bekannt war, Cicero, Boëtius, aber auch die classischen Dichter, Virgil, Ovid, Statius, Lucan, deren Erzählungen allegorisch gedeutet oder als Exemplificationen für die moralischen Doctrinen benutzt werden, endlich die großen Scholastiker, Albertus Magnus, Thomas von Aquino. Die Wissenschaft des Zeitalters liegt in den Fesseln der Autorität. Die Aussprüche jener großen Männer werden mit tiefster Ehrfurcht aufgenommen, üben einen erdrückenden Einfluß auf die

Untersuchung und dienen bisweilen, offen oder versteckt, an Stelle des Beweises. Besonders sind es die Doctrinen des Aristoteles, welche die Grundlage des Philosophirens bilden; sie zurückzuweisen entschließt man sich nicht leicht, und sucht, so lange es angehen will, sie zu deuten und zu umgehen. Es kommt allerdings wohl der Fall, wo seine Ansichten den Lehren des christlichen Glaubens nicht conform sind, wie in der Auffassung der himmlischen Intelligenzen, wo Dante gesteht, daß Aristoteles und dem ganzen Heidenthum die Wahrheit verborgen geblieben ist (Conv. II, 6). Aber diese Fälle sind selten, und im allgemeinen ist in der Scholastik Aristoteles der beste Vertheidiger der Dogmen. In ihm hat für Dante die profane Weisheit ihren höchsten Ausdruck gefunden; er, wie Thomas von Aquino und die anderen Scholastiker, nennt ihn den Philosophen schlechthin,[1]) oder jenen „ruhmreichen Philosophen, welchem die Natur am meisten ihre Geheimnisse eröffnet hat" (Conv. III, 5), den „Lehrer der menschlichen Vernunft" (IV, 6) und in der Comödie „den Meister derer, die da wissen". Seine Autorität genügt, die der anderen Philosophen, eines Pythagoras, Plato, ohne weiteres zu beseitigen; wo er seine „göttliche Ansicht" kundgab, muß man alle anderen fahren lassen (IV, 17). Er ist eben der Führer zu dem, was das eigentliche Ziel dieses irdischen Lebens bildet, zur Glückseligkeit durch die Tugend (IV, 6). „Die Peripatetiker", sagt Dante, „beherrschen heut' in der Wissenschaft allenthalben die Welt, und so kann man ihre Lehre fast eine catholische nennen."

Dante steht mit seiner Philosophie auf dem Boden seiner Zeit; man darf hier bei ihm keine Originalität, keine besondere Bedeutung suchen; im Großen und Ganzen sind es nur die Doctrinen des Thomas von Aquino, zuweilen auch solche Bonaventura's, welche man bei ihm wiederfindet, mit gewissen Modificationen und Ausführungen in einzelnen Punkten. Die meisten dieser Doctrinen sind niedergelegt in einer bedeutend später verfaßten Schrift, dem Convivio, und sie erfüllen die Comödie, für deren Verständniß eine

---

[1]) Nam et antonomatice, id est excellenter „philosophus" appellatur, sagte Johannes von Salisbury, Metalogicus, II, 16.

Bekanntschaft mit ihnen erforderlich ist. Das Convivio (Gastmahl) ist ein sehr eingehender Commentar zu mehreren Canzonen des Dichters, ein Commentar, welcher, da er sich über jeden auch nur nebenher in den Gedichten berührten Gegenstand ausführlich verbreitet, zu einer nur eben nicht systematisch geordneten Encyclopädie des gesammten damaligen Wissens geworden wäre, wenn ihn der Verfasser nicht abgebrochen hätte, als etwa der vierte Theil, freilich wohl der wichtigste, vollendet war.

Vorherrschend in diesen Traktaten ist die Moralisation. Mehr aber als diese, welche in ihrer abstrakten Allgemeinheit bei allen philosophischen Auffassungsweisen sich ähnlich bleibt, interessirt uns in Dante's Schrift der metaphysische Theil, vor allem die Lehre von der Seele, ihrer Herkunft und Bestimmung, die Behandlung dieses namentlich im Mittelalter wichtigsten Problems des Denkens, welches dann der Gegenstand der Comödie geworden ist. Wie bei Aristoteles ist die Seele die Entelechie (die Form) des Leibes. Nachdem sie in ihren unteren Funktionen bereits gebildet und so zur lebenden geworden ist, kommt der Seele, wie ebenfalls Aristoteles lehrte, von droben ihr göttliches Theil, der Intellectus possibilis, so genannt, weil er „potentialiter in sich die universellen Formen enthält", die reine Form der Vernunft, welche vor der Aufnahme des einzelnen Begriffes vorhanden ist, während der Intellectus agens den Intellekt schon in Thätigkeit, sich mit Begriffen erfüllend bezeichnet (IV, 21). Die göttliche Güte giebt der Seele soviel von sich, wie sie es verdient, d. h. je nachdem die Creatur durch natürliche Disposition vorgebildet ist. Die göttliche Güte steigt in alles Geschaffene hernieder; aber die Dinge nehmen sie in verschiedener Weise auf, so wie die Körper in verschiedener Weise die Sonnenstrahlen empfangen; in die reinen Intelligenzen oder gesonderten Substanzen, die Engel, strahlt Gott direkt, in die übrigen Geschöpfe mit gebrochenem Lichte, welches eben jene Intelligenzen zurückwerfen, indem sie liebend die Himmel bewegen (III, 14). So entsteht eine Gradation der Schöpfung, von den Engeln bis zum Unorganischen, und wiederum eine Stufenleiter im Menschlichen, vom Engelhaften bis zum Thierischen reichend. Der göttliche Funke in der Seele läßt in ihr den Trieb entstehen, sich selbst zu lieben,

aber wahrhaft, d. h. das bessere Theil ihrer selbst, den Geist und was ihm angehört, d. i. das tugendhafte Leben, mehr noch das contemplative als das aktive (IV, 22). Die Uebung der Tugend ist, gemäß der Lehre des Aristoteles, die menschliche Glückseligkeit, und hierein setzt Dante im Convivio auch den wahren menschlichen Adel. Die höchste Glückseligkeit ist die Contemplation des höchsten Intelligiblen, Gottes. Die Seele verlangt nach Gott als dem höchsten Gute, und wird so zu allem hingetrieben, was Vortrefflichkeit zeigt, da diese von Gott kommt. Allein sie irrt, indem sie jedes Ding zuerst für das wahre, ganze, höchste Gut hält; sie eilt von einem zum anderen, bis sie ihr Ziel, Gott selbst, erreicht (IV, 12).[1]) Dieses ist der Weg des Lebens; aber es giebt viele Straßen, gerade und krumme. Die höchste Glückseligkeit ist hienieden nicht erreichbar; dazu bedarf es des anderen Lebens, zu dem die theologalen Tugenden führen, und in welchem die Gnade uns Ruhe und Befriedigung in Gott gewährt. — Aus diesem Gedankengange erhalten wir auch eine philosophische Ableitung der Liebe. Sie wird definirt als „geistige Vereinigung der Seele mit dem geliebten Gegenstande" (Conv. III, 2). Die Seele, welche nach Gott verlangt und den göttlichen Funken in einer anderen Seele findet, verlangt nach dieser, will sich mit dieser vereinigen, und um so stärker, je vollkommener sie ist, je sichtbarer in ihr das göttliche Theil.

Im Zusammenhange mit dieser theologischen Philosophie steht die Astronomie, welche die äußere Gestaltung der von Gott erfüllten Welt, die Räume des Jenseits und ihr Verhältniß zur Erde beschreibt. Zudem ging die Astronomie Hand in Hand mit der im Mittelalter und in der Renaissancezeit eifrig cultivirten Astrologie, zu der sich Dante zwar nicht unbedingt, aber doch, wie alle Einsichtigen damals, insoweit bekannte, als er von den Gestirnen einen bestimmenden Einfluß auf die Disposition der Seelen bei ihrer

---

[1]) Bonaventura, Itinerar. Mentis in Deum, cap. 3: Nihil autem appetit humanum desiderium, nisi summum bonum, vel quod est ad illud, vel quod habet aliquam effigiem illius. Tanta est vis summi boni, ut nihil nisi per illius desiderium a creatura possit amari. Quae tunc fallitur et errat, cum effigiem et simulachrum pro veritate acceptat. Derselbe Gedanke ungefähr auch Boëtius, Phil. Cons. III, 2, 3.

Entstehung herleitete, nur daß damit der freie Wille nicht aufgehoben und die Fähigkeit vorhanden sein sollte, dem Einflusse zu widerstehen. Daher ist auch im Convivio ein bedeutender Raum den astronomischen Dingen gewidmet. Unter anderen, besonders auch für das Verständniß der Comödie wichtigen Lehren finden wir hier diejenige von den neun Himmeln, welche in Sphärengestalt immer der eine den anderen umfassen und alle den Erdball zum unbeweglichen Mittelpunkt haben (II, 3—6). Die sieben untersten sind die der Planeten, zu welchen auch Sonne und Mond gerechnet wurden; dann folgt der der Fixsterne, weiter der erste bewegliche, der Primo Mobile, auch der Crystallhimmel genannt, weil er nicht sichtbar, völlig transparent, und nur an seiner Bewegung erkennbar ist. Ueber allen endlich wölbt sich der zehnte stillstehende, das Empyreum, der Himmel des reinen Lichtes, wo die Gottheit und die seeligen Geister ihren Sitz haben. Und indem jeder Theil des Primo Mobile verlangt, sich mit jedem Theile des seeligen, ruhenden Empireo zu vereinigen, entsteht seine unfaßbar schnelle Bewegung, durch welche er in etwas weniger als 24 Stunden eine Umdrehung von Osten nach Westen macht, und seine eigene Bewegung pflanzt er auf die anderen Sphären fort. Die neun Himmel werden gedreht von der Hierarchie der Intelligenzen oder Engel, welche, nach der christlichen Lehre, in neun Ordnungen zerfallen, und welche ihre Kraft erwerben, indem sie voll Liebe das höchste Gut anschauen. Jene Kraft ist es dann auch, welche mit den Strahlen jeglichen Sterns auf die Erde herabsteigt und auf die Geister und die Geschicke der Menschen einwirkt. Wie also die philosophischen Doctrinen zumeist von Aristoteles und seinen Erklärern genommen sind, so haben die Scholastiker und mit ihnen Dante die astronomischen von Ptolemäus und Avicenna, aber diese wie jene berichtigt und ergänzt durch die Dogmen der Kirche.

Suchen wir in dem Convivio nur nach Dante's Ansichten über wissenschaftliche Fragen, so fehlt uns damit noch die charakteristische Seite des Buches und seines Wissens überhaupt. Seine Anlage war diese, daß er Alles stark und glühend empfand, daß Alles bei ihm zum Affekte, zur Leidenschaft wurde; dadurch war er eben der große Dichter. Das Wissen blieb ihm kein todter Be-

sitz, nicht eine bloße Anhäufung von gelehrten Einzelheiten, wie bei Brunetto Latini, sondern wurde zur lebendigen Gesinnung. Überall mischt sich seine machtvolle Persönlichkeit ein. Die reine Wissenschaft, welche nach Möglichkeit das Individuelle ausschließt, konnte darunter leiden, und wir dürfen sie bei Dante nicht überschätzen; was uns auch in seinem wissenschaftlichen Streben besonders interessirt, ist schließlich seine eigene Gestalt. Die Liebe wird von ihm philosophisch definirt; aber die Philosophie selbst wird ihm Liebe; sie ist ein „liebender Verkehr mit der Weisheit" (III, 12).

Das Convivio ist ein Produkt der Scholastik in seiner schleppenden, syllogistischen Darstellung, in seinen Subtilitäten, seiner Weitschweifigkeit, welche alles ergründen und beweisen will, das Kleinste und an sich Klare, wie das Größte und Dunkelste. Heute ist das Pedanterei; im Mittelalter war es der allgemeine und nothwendige Charakter der wissenschaftlichen Untersuchung. Seinen Gipfel erreicht dieses Verfahren in dem langen Vergleiche der Wissenschaften mit den zehn Himmeln (II, 14f.), der Grammatik mit dem des Mondes, der Dialektik mit dem des Merkur, der Rhetorik mit dem der Venus, und so fort bis zum Empyreum, welches der Theologie entsprechen soll, mit jenen wunderlichen Begründungen für jeden einzelnen Vergleich. Aber diese Hülle schwerfälliger Gelehrsamkeit vermag es nicht uns den Menschen und den Dichter zu verbergen. Dante's Auffassung vom Universum selbst läßt Raum für die Thätigkeit der Phantasie. Poetisch ist die astronomische Anschauungsweise, jene Vorstellung vom Ursprunge der Himmelsdrehung, von der Liebe als dem Prinzipe der Bewegung, Liebe und Licht, welche das ganze Weltall durchdringen, alles Leben und alle Triebe erwecken, jener Gegensatz der unfaßbaren Geschwindigkeit des Crystallhimmels zu der seeligen Ruhe des göttlichen Empyreum, von dem doch selbst die Bewegung ausgeht. Der Dichter zeigt sich uns in gewissen Bildern von hoher Schönheit, wie an der Stelle (IV, 12), wo Dante die Gott suchende Seele mit dem Pilgrim vergleicht, welcher auf unbekannter Straße einherkommt und jedes Haus, das er erblickt, für die Herberge hält, und, wenn er sich enttäuscht sieht, seinen Glauben auf das andere richtet, und so von Haus zu Haus, bis er die wahre Herberge erreicht; oder

an jener anderen Stelle (IV, 27), wo er von dem bejahrten Manne, der mittheilend und lehrend die in einem langen Leben gesammelte Weisheit nutzbar macht, sagt, er gleiche der Rose, welche nicht mehr geschlossen bleiben kann und den Duft verbreitet, der in ihrem Innern entstanden ist. Anderswo treffen wir auf manche Ausdrücke voll Lebendigkeit und bildlicher Kraft, wie wenn er (III, 8) das Lachen „ein Aufblitzen der Seelenfreude" nennt, „d. i. ein Erscheinen des Lichtes draußen, sowie es drinnen strahlt."

Und während er seine Anweisungen zur Tugend giebt, tritt ihm die Realität vor die Seele und durchweht seine Darstellung mit belebendem Hauche. Er schaut um sich her und mahnt und schilt mit herber Indignation, wo er die Welt von der rechten Bahn abirren sieht. „O mein unglückliches, unglückliches Vaterland!" ruft er aus, als er auf die Gerechtigkeit und die Regierung zu sprechen gekommen, „welch' Mitleid ergreift mich mit dir, so oft ich lese, so oft ich schreibe, was auf die Staatsleitung Bezug hat" (IV, 27), und als er das Land gepriesen hat, wo Weisheit regiert, wendet er sich gegen die damaligen Fürsten und speziell an die Könige von Neapel und Sicilien, Karl und Friedrich, denen es besser wäre, „niedrig zu fliegen wie die Schwalbe, als wie der Geier die höchsten Kreise zu ziehen über die gemeinsten Dinge" (IV, 6). Will er ein Beispiel dafür geben, daß wir nicht adlig werden, weil unser Name im Munde der Leute ist, so führt er den Schuster Asdente von Parma an, aber neben ihm den Herrn von Verona, Alboino della Scala (IV, 16). Es ist schon die kühne und stolze Sprache der göttlichen Comödie, welche mit ihren Blitzen am liebsten die höchsten Wipfel traf. In der stürmischen Gluth seiner Überzeugung steigert sich sein Eifer bis zur Leidenschaft, wenn er, eine wahnwitzige Meinung über den menschlichen Adel bekämpfend, sagt, „nicht mit Worten, sondern mit dem Messer müßte man auf so viel Bestialität antworten" (IV, 14).

So wird es begreiflich, wie diese Epoche wissenschaftlicher Bestrebungen bei Dante eine neue Lyrik hervorbringen konnte. Allerdings ist die Inspiration eine sehr verschiedene von jener ersten der Vita Nuova. Wir haben hier den Übergang zur spezifisch gelehrten Poesie, welche zu ihrem Verständniß langer Commentare

bedarf, wie die Canzone Guido Cavalcanti's, und um so mehr, wo dieser wissenschaftliche Gehalt in allegorischer Form erscheint. In einer solchen allegorischen Einkleidung hat Dante die Philosophie gefeiert. Die Vulgärsprache schien ihm nicht würdig, einen so hohen Gegenstand in seiner wahren Gestalt zu behandeln. Ferner aber wollte er sich mit solcher Fiction auch dem Geschmacke des Publikums anpassen, welches nicht gewohnt war, etwas anderes als Liebe in den Gedichten dargestellt zu sehen (II, 13). Zwei seiner allegorischen Canzonen: Voi che intendendo il terzo ciel movete und Amor che nella mente mi ragiona, sind unter denen, welche er im Convivio commentirte, und er hat hierbei auch die Lehre von der poetischen Allegorie, die Theorie von dem vierfachen Sinne der Dichtung entwickelt (Conv. II, 1): „Man muß wissen," sagt er, „daß die Schriften verstanden werden können und erklärt werden müssen hauptsächlich in vier Arten des Sinnes." Der erste ist der buchstäbliche Sinn (senso litterale), d. h. der, welcher in der Fabel oder Geschichte an sich liegt, der zweite der allegorische, der, „welcher sich unter dem Gewande der Fabel versteckt, eine Wahrheit verborgen unter schöner Lüge," der dritte der moralische, eine Regel der Moral, welche aus dem erzählten Vorgange gezogen wird, der vierte endlich der anagogische, d. h. ein Bezug auf das ewige Leben („hinaufbezogen", intellectus tendens ad superiora, wie Anselm sagte), indem man in dem Erzählten den Zustand der Seele im Jenseits angedeutet fand.

Die allegorische Auslegung nach einem mehrfachen Sinne war für die heilige Schrift seit sehr lange üblich; sie stammte aus den ersten Zeiten des Christenthums und fand besonders durch Hilarius und Ambrosius allgemeine Verbreitung. Wir fanden sie z. B. bei Damian im 11. Jahrhundert. Im 12. beschäftigen sich mit ihr mehrere lateinische Gedichte, das De Creatione Mundi von Hildebert von Tours und die umfangreiche Aurora des Petrus de Riga. Das Gewöhnlichste in der älteren Zeit ist die Scheidung eines dreifachen Sinnes, des buchstäblichen, tropologischen und allegorischen. Aber auch der vierfache findet sich dann oft; Cassianus, zu Anfang des 5. Jahrhunderts, hat eine historische, tropologische, allegorische und anagogische Erklärung, welche Bezeichnungen bei Bonaventura

wiederkehren. Den vierfachen Sinn mit denselben Namen und derselben Auffassung wie im Convivio haben wir unter anderen in einer Parabel Anselms und in der Summa des Thomas von Aquino, an welchen Dante, wie gewöhnlich, zunächst sich angelehnt haben wird. Die allegorische Deutung der Dichtung und der classischen Mythe andererseits war nicht weniger alt, ja noch älter. Sie begann bei den griechischen Philosophen, besonders bei den Stoikern, welche sich so den nationalen Glauben annehmbar machten, indem sie in den Fabeln moralische und physische Wahrheiten suchten; so wurden von ihnen Homers und Hesiods Poesieen erklärt. In der späteren römischen Zeit ward diese Deutungsweise auf Virgil angewendet, von Macrobius und mehr noch von Fulgentius; in der Aeneis sah man die Entwicklungsphasen des Menschen in seinen verschiedenen Lebensaltern dargestellt. Daß Virgil und die Dichtung der Alten überhaupt philosophische Wahrheit unter der Hülle der Fabel verberge, war die allgemeine Überzeugung des Mittelalters und ist sehr häufig ausgesprochen worden. Diese Auffassung der alten Mythe und Poesie, welche freilich deren wahren Geist zerstörte, bot die Möglichkeit für den gläubigen Christen, die heidnische Literatur zu studiren, und trug nicht wenig dazu bei, deren Cultus das Mittelalter hindurch zu bewahren. Die allegorische Auslegung der Bibel, an die man gewöhnt war, ließ dieselbe um so natürlicher erscheinen. Es fragt sich aber, ob irgend jemand vor Dante dieses ganze biblische Deutungssystem mit seinem mehrfachen Sinne auch schon auf die Dichtung übertragen hatte, und sicherlich war Dante der erste, welcher es so consequent und bedeutungsvoll auf die romanische Dichtung anwandte. Dieses hing mit der höheren Würde zusammen, welche die letztere nunmehr gewann. Die Vulgärpoesie indem sie sich der lateinischen gleichzustellen strebte, mußte aus dem unbefangenen, spontanen Gesange, wie sie es im Munde des Volkes und der höfischen Liebesdichter gewesen, eben das werden, wofür man die lateinische Poesie hielt. Sie ward eine Wissenschaft, wie das Mittelalter auch stets die Poetica bezeichnete, gab die Wahrheit in der Umhüllung des Bildes, wie die Bibel und die lateinische Dichtung, und verlangte daher die nämliche Methode der Auslegung.

Der erste und der zweite Sinn, sagt Dante, müssen stets bestimmt werden, der dritte und vierte wird nur von Zeit zu Zeit berührt. Der erste Sinn, der buchstäbliche, ist vollständig darzulegen, ehe zur Enthüllung des zweiten, der Allegorie, übergegangen werden kann. Und so verfährt er bei Commentirung seiner Canzonen. Die neue Geliebte, von welcher die Lieder reden, welcher die Beatrice hat Platz machen müssen, ist keine andere als die Philosophie, „die schöne und züchtige Tochter des Kaisers des Universums," welche Pythagoras mit Namen benannt hat (Conv. II, 16). Eine Personification der Philosophie erschien bei Boëtius und bei seinen mittelalterlichen Nachahmern, Henricus Septimellensis und Bono Giamboni; sie stellten sie als eine hehre, ehrfurchtgebietende Matrone dar; aber bei Dante ist sie nicht bloß die Führerin und Lehrmeisterin, sie ist in die Liebesdichtung eingeführt und daher zur Geliebten geworden. Das Weib, welches seit Guinicelli die Repräsentantin, das Symbol der Idee gewesen, hat der personifizirten Idee selbst weichen müssen, wie in der Intelligenzia und bei Francesco da Barberino. Die schönen Augen seiner Herrin sind nunmehr „die Demonstrationen, welche, auf die Augen des Intellektes gerichtet, die Seele mit Liebe erfüllen" (II, 16), ihr Lächeln „die Überredungen (persuasioni), in denen sich das Licht der Weisheit unter einer Verhüllung zeigt" (III, 15); die „Beängstigung der Seufzer" bedeutet die „Mühseligkeit des Studiums und den Kampf der Zweifel"; ein „Liebesgeist" (uno spiritel d'amore) ist ein Gedanke, der aus dem Studium entsteht; die Stunde des Verliebens ist die der ersten Demonstration, die Liebe im allgemeinen ist das Studium.

Allein, wie bemerkt worden, für Dante enthält auch die Wissenschaft poetische Elemente; Liebe soll Studium bedeuten; aber das Studium selbst ist ihm wirklich Liebe, ist ein heilige Gluth. Das Studium, wie er sagt (II, 16), ist „Beschäftigung des in die Sache verliebten Geistes mit dieser Sache." In seine wissenschaftlichen Untersuchungen mischen sich die Affekte; Studium und Liebe erscheinen immer vereinigt, und so noch in dem berühmten Verse der Comödie: Valgami 'l lungo studio e'l grande amore. Diese Begeisterung für seinen Gegenstand durchdringt und erwärmt auch

die allegorischen Canzonen. Und dazu kommt noch eine andere Eigenthümlichkeit, welche diese Gedichte zum Theil zu den wahrhaften Vorläufern der Comödie macht, nämlich die selbständige Entfaltung des Bildes, welches als Allegorie doch eigentlich nur auf ein anderes hinzuweisen bestimmt ist, hier aber eine davon unabhängige Bedeutung für sich selbst gewinnt, so daß wir uns auch mit der Hülle begnügen können, ohne uns um den Kern zu kümmern. Daher läßt Dante seine Canzone Voi che intendendo denen, welche nicht tiefer in ihren geheimen Sinn einzudringen vermögen, zurufen, sie sollten wenigstens beachten, wie schön sie sei:

Ponete mente almen com' io son bella.

Bei den großen Alten war er gewöhnt an die palpable Gestaltung dessen, was er für die bloße Hülle hielt, und sie entsprach seinem Instinkte als Künstler, der sich nicht mit bloßen Schemen beruhigte. Er ging in dieser Beziehung so weit, daß, als jene Canzonen bekannt wurden, viele glaubten, sie seien an eine wirkliche Geliebte gerichtet, und es war eine der Absichten des Convivio eben diese, ihn von solchem Verdachte zu befreien.

Jener Canzone über die Vision von Beatrice's Tode, der vollkommensten der ersten Lyrik, kann man aus dieser zweiten eine andere von kaum geringerer Bedeutung gegenüberstellen, die, welche beginnt: Tre donne intorno al cor mi son venute. Diese drei allegorischen Frauen stellen die Gerechtigkeit in den verschiedenen Formen ihrer Manifestation dar, als natürliche Anlage (Drittura), als allgemein menschliches und als staatliches Gesetz. Verachtet und mißhandelt von den Menschen, haben sie sich zu dem Herzen des Dichters als ihrem Asyle geflüchtet; denn in diesem Herzen wohnt Amore. Er redet zu den drei Frauen, mahnt sie, nicht zu weinen und zu trauern; das mögen die Menschen thun, welche den Schaden davon haben, während sie in ihrer ewigen Höhe unverletzt bleiben, und der Dichter, damals schon in der Verbannung irrend, erhebt sich stolz, da er vernimmt, mit wem er sein Schicksal theilt:

Jetzt fühl' ich mich durch mein Exil geehrt:
Wenn Gottes Rathschluß oder Schicksalsmacht

Die Welt sich wandeln macht
Von weißer Farb' in düstre,
Mit Guten fallen ist doch Lobes werth.[1])

Aber die Empfindungen mischen sich, sowie sie im Herzen des Verbannten kämpften; trotz der Hoheit und Würde, mit denen er sich seinen Verfolgern gegenüberstellt, in dem Bewußtsein, das Recht und die Tugend auf seiner Seite zu haben, ist der Schluß ein wehmüthiger; der Schmerz der Sehnsucht verzehrt ihn; hat er gefehlt, so ist es durch seine Leiden und seine Reue gebüßt:

Onde s'io ebbi colpa,
Più lune ha volto il Sol, poichè fu spenta,
Se colpa muore, purchè l'uom si penta.[2])

Aus dieser so starken persönlichen Färbung entspringt die Wirksamkeit des Gedichtes. Wo die erste der drei Personificationen beschrieben wird, entrollt sich uns dieses wunderbare Gemälde des klagenden Weibes:

Dolesi l'una con parole molto,
E'n sulla man si posa
Come succisa rosa;
Il nudo braccio, di dolor colonna,
Sente lo raggio, che cade dal volto;
L'altra man tiene ascosa
La faccia lagrimosa,
Discinta e scalza e sol di sè par donna.[3])

„Der nackte Arm, des Schmerzens Säule", das gesenkte Haupt gleich der „geknickten Rose", solche Bilder von lebendiger Plastik, welche mitten aus der allegorischen Moralisation hervorsprießen, zeigen uns den Dichter der Comödie, sowie wir ihn in der Höhe der Gesinnung erkennen.

Gleichfalls als eine allegorische wird die Canzone Io sento

---

[1]) Die Guten sind natürlich eben die drei Frauen, was Witte und Giuliani auffallender Weise nicht sahen.

[2]) „Und hatt' ich Schuld, so sind es Monde schon, daß sie erloschen, wenn Schuld erstirbt, sobald man nur bereut."

[3]) „Es klagt die eine viel mit Worten und stützt sich auf die Hand wie eine geknickte Rose; der nackte Arm, des Schmerzens Säule, empfindet den Strahl (der Thränen), der vom Antlitz fällt; die andere Hand verbirgt das bethränte Gesicht; ungegürtet und unbeschuht, scheint sie ganz in sich versunken."

si d'amor la gran possanza aufzufassen sein, wie es auch allgemein geschieht. Es spricht dafür der doppelte Schluß, der eine allgemein moralisch, der andere an bestimmte Personen gerichtet, die Hervorhebung der Güte der Canzone, der feierliche und dabei enthusiastische Ton dieses schönen Gedichtes. Besonders wirksam ist der erste Vers, welcher ähnlich im Purgatorio wiederkehrt; diese Schönheit der Anfangsverse, in denen sich die Stimmung des Gedichtes gleichsam condensirt, ist eine auch schon von Leonardo Aretino bemerkte Besonderheit vieler Dante'scher Poesieen. Ohne Zweifel sind unter Dante's Canzonen noch andere allegorische; aber wir vermögen nicht sie zu erkennen, wie es ja auch mit der Amor che nella mente mi ragiona der Fall wäre, wenn der Dichter sie nicht commentirt hätte. Alle aufgestellten Vermuthungen bleiben unsicher. Dagegen wissen wir wieder durch eine Erwähnung bei Dante selbst (Conv. III, 9), daß die Ballade Voi che sapete ragionar d'amore allegorisch zu verstehen ist. Es ist eine Klage über die Grausamkeit der Geliebten, an sich wenig bedeutend, doch interessant insofern, als wir hier den philosophischen Gehalt sogar in der volksthümlichen und ursprünglich für die leichtesten Gegenstände bestimmten Form des Tanzliedes erscheinen sehen; eine solche Entfremdung der Gattung von ihrem anfänglichen Charakter hatte sich übrigens schon durch Guido Cavalcanti vollzogen.

Die allegorische Lyrik Dante's hat zu ihrem Inhalte die Verherrlichung der Philosophie; wo es sich aber um eine Moralisation zu speziell praktischem Zwecke, wo es sich um das Heil des Lesers handelt, da streift die Canzone die schöne Hülle ab und wird wieder zum trockenen Lehrgedichte. Die Wahrheit, welche unmittelbar auf die verderbten Sitten der Menschen wirken sollte, durfte nicht unter dem Bilde versteckt werden, wo man sie erst mit Mühe zu suchen hatte: „es war nicht gut figurlich zu sprechen, sondern angemessen, auf direktem Wege dieses Heilmittel darzubieten, damit direkt und schleunig die Gesundheit erreicht werde, wegen deren Verderbniß man einem so häßlichen Tode entgegeneilte.“ So heißt es im Convivio (IV, 1) mit Bezug auf die eine dieser Canzonen, welche dort erklärt wird, die über den Adel (la Nobiltà): Le dolci rime d'amor ch'io solia. Außer dieser besitzen wir noch zwei

derartige Gedichte, die Canzone Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato, über die Leggiadria, d. h. über die edle Sitte, und Doglia mi reca nello core ardire, über Geiz und Freigebigkeit. In diesen Liedern ist also das Verfahren ein streng wissenschaftliches, ohne poetischen Schmuck; wir finden da die umständliche Confutation der gegnerischen Meinung, die regelrechten Syllogismen (Udite come conchiudendo vado in Doglia mi reca, Str. 7), die Ausdrücke der Schulsprache; um die Definition der Tugend zu geben, wird in den Versen Aristoteles' Ethik citirt (Le dolci rime). Diese Dürre und Pedanterei erinnert, wie Carducci mit Recht bemerkte, an die Manier Guittone's von Arezzo, von dem sich Dante nur durch die größere Energie und Concision der Sprache unterscheidet. Dieses ist ein entschiedener Rückschritt gegen die in Bildern lehrende Weise Guinicelli's, von dem Dante doch die Idee zu der Canzone über den Adel entlehnt hatte, und den er im Commentar mit Bewunderung anführt. Auch hier jedoch war Guido Cavalcanti dem Freunde vorangegangen mit seiner Canzone über die Liebe. Und Dante's Moralisationen stehen sogar in einer Beziehung denen Guittone's nach, weil sie bei ihrer abstrakten Entwickelung doch nicht das zum Heile des Lesers beabsichtigte leicht verständliche Resultat ergeben. Wer könnte nach diesem Canon leben? Die scholastische Philosophie ist spitzfindig; sie sucht, um vulgäre Dinge zu sagen, feine Distinktionen, fernliegende Vergleiche, womit die Lehre ihren praktischen Werth, die Faßlichkeit für den gewöhnlichen Verstand einbüßt. Allein Dante schätzte diese Canzonen, in welchen er die Poesie zur Lehrerin der Tugend gemacht hatte, hoch, ja vielleicht höher als alle anderen, oder wenigstens hielt er sie für die charakteristischsten Erzeugnisse seiner Muse, und führte die Canzone Doglia mi reca in dem Buche de eloquentia vulgari (II, 2) an, wo er sich als den Sänger der Tugend (rectitudo) bezeichnete. Und dieser Geschmack an der subtilen Demonstration abstrakter Wahrheit in Versen findet sich wieder an so vielen Stellen der Comödie, welche der Dichter sicherlich unter die vollendetsten rechnete.

Die philosophische Lyrik Dante's füllte einen längeren Zeitraum. Die Canzone Voi che intendendo dürfte eine der frühesten,

vielleicht die früheste dieser Epoche sein; sie besingt ja noch die Entstehung der neuen Liebe, ihren Kampf mit dem Andenken an Beatrice. Sie ist spätestens 1295 verfaßt, da der in diesem Jahre gestorbene junge König Karl Martell von Ungarn sich mit ihr bekannt zeigt, wo Dante ihn im Paradiese (VIII, 32) auftreten läßt. Die zweite Canzone des Convivio: Amor che nella mente mi ragiona fällt wenigstens bestimmt einige Zeit vor 1300; denn der berühmte Componist Casella stimmt sie im Purgatorio (II, 112) an. Dagegen das Lied Tre donne nimmt Bezug auf die Verbannung des Dichters. Die drei Canzonen der rectitudo scheinen eng zusammenzugehören und kurz nach einander gedichtet; besonders die der Nobiltà und der Leggiadria zeigen die größte Uebereinstimmung. Die eine ist, wie wir sahen, verfaßt in jener Epoche eines metaphysischen Zweifels; danach ist man geneigt, sie vor 1300, das, wenn auch fiktive, Jahr der großen Vision und Conversion zu setzen. Der Commentar ist, wie in der Vita Nuova, so im Convivio erst eine gewisse und hier sogar längere Zeit nach Entstehung der Gedichte ausgearbeitet worden. Der Verfasser spricht gegen Anfang des Buches von seinem weiten Umherirren in Noth und Elend; es mußten also mehrere Jahre der Verbannung verflossen sein. Der edle Gherardo da Cammino, Capitän von Treviso, wird (IV, 14) als verstorben genannt, und er starb d. 26. März 1306. Andererseits wird der am 5. Mai 1309 gestorbene König Karl II. von Neapel noch als lebend erwähnt (IV, 6). So fällt das Convivio zwischen 1306 und 1309, Witte nahm an, in den Winter 1308 zu 1309, wozu die versöhnlichere, mildere Stimmung gegen seine Vaterstadt, die Resignation in dem Buche paßt, da jenes für die Verbannten eine Zeit der Hoffnungslosigkeit war.

Das Convivio sollte 14 Canzonen erklären, und nur 4 Traktate, d. h. die Einleitung und die Commentare zu 3 Liedern wurden wirklich geschrieben. Der Römerzug Heinrichs VII. wird die Arbeit unterbrochen, die Beschäftigung mit der Comödie ihre Wiederaufnahme nicht gestattet haben. Man hat sich gefragt, welches die Canzonen sein mochten, welche Dante weiterhin behandeln wollte, und ob sie sich noch unter den seinigen finden. Zweien der letzteren können wir in der That ihren Platz in dem nicht geschriebenen

Theile des Buches mit ziemlicher Sicherheit zuweisen. Der 14. Traktat sollte (nach I, 12, Z. 65 und IV, 27, Z. 74) von der Giustizia handeln, und es sollte da gezeigt werden, warum die Form der Allegorie von den Weisen erfunden worden sei (II, 1, Z. 27); dieses geht offenbar auf die Canzone Tre donne, in der ja die Gerechtigkeit durch die drei Frauen personifizirt ist, und die mit ihren geheimnißvollen Bildern vorzugsweise Gelegenheit zu Aeußerungen über den Zweck der Allegorie bot. In dem letzten, dem 15. Traktate sollte dargelegt werden, daß widerwillig erwiesene Freigebigkeit keinen Werth besitze (I, 8, Ende), und daß die Tugenden bisweilen aus Eitelkeit und Stolz uns weniger liebenswürdig erscheinen (III, 15, Z. 108). Dazu stimmt die Canzone Doglia mi reca, wo besonders die 6. Strophe genau der ersten Angabe entspricht. Der 7. Traktat hätte (nach IV, 26) von der Temperanza gehandelt, und es wäre da von Dido und Aeneas gesprochen worden; ein hierher passendes Gedicht ist nicht vorhanden.

Dante, wo er den Zweck seines philosophischen Werkes zu Anfang desselben darlegt, sagt, viele hätten an den Canzonen, die er zum Frommen seiner Mitmenschen gedichtet habe, wegen ihrer Dunkelheit mehr die Schönheit als die Güte, d. h. die philosophisch-moralische Bedeutung, bewundert. Diese wolle er nun allgemein zugänglich machen; denn, wer das Wissen besitzt, ist verpflichtet, den Anderen davon mitzutheilen, und er, fügt er bescheiden hinzu, gehöre zwar nicht zu jenen „wenigen Begnadigten, welche an dem Tische sitzen, wo man das Brot der Engel ißt, ... aber, entwichen vom Weideplatze des großen Haufens, lese er zu den Füßen derer, die da sitzen, von dem auf, was von ihrem Mahle abfällt.“ Und fortfahrend in demselben Bilde nennt er seine Schrift eben das Gastmahl, wo als Speise die Canzonen aufgetischt werden, und der Commentar als das Zubrot, welches jene schmackhaft und verdaulich machen wird. Die Absicht war also die nämliche, welche man bei Brunetto Latini und Anderen findet, nämlich eine populäre, die Ausbreitung des Wissens, aber bei Dante in Behandlung eines weit höheren Gegenstandes.[1]) Er schreibt, wie er sagt, nicht für die

[1]) Populär im Gegensatze zur Schule, aber dabei aristocratisch; denn gegen die große Menge verhielt sich Dante stets ablehnend.

sogenannten Literaten; denn sie profaniren die Literatur, machen sie aus einem edlen Weibe zur feilen Dirne, indem sie Gewinn aus ihr ziehen; er schreibt für die, welche „Güte des Geistes" besitzen, und das sind Fürsten, Barone, Ritter und viele andere solche Edle, nicht bloß Männer, sondern auch Frauen (I, 9). Diese Erklärung ist von Wichtigkeit, und er selbst hat sehr wohl das Bewußtsein ihrer Bedeutung, wenn er am Ende des 1. Traktates ausruft: „Dieses wird jenes Gerstenbrot sein, von dem sich Tausende sättigen werden, und mir werden doch die Körbe davon voll bleiben. Dieses wird ein neues Licht sein, eine neue Sonne, welche emporsteigen wird, wo die alte untergeht, und Licht geben wird denen, welche in Nacht und Finsterniß sind, weil die alte Sonne ihnen nicht leuchtet."

Und diese populäre Absicht war der Hauptgrund zu einer anderen Neuerung: er schrieb seine wissenschaftlichen Abhandlungen in italienischer, nicht in lateinischer Sprache, weil ja jene edlen Ritter und Frauen, denen sie bestimmt waren, das Lateinische nicht verstanden haben würden. Wohl waren schon vor Dante, im 13. Jahrhundert, gelehrte Schriften italienisch abgefaßt worden, wie Ristoro's Composizione del Mondo; besonders hatte man so vieles aus dem Lateinischen übersetzt. Allein für eine Arbeit von der Wichtigkeit des Convivio, welche in der schulgerechten Weise der großen Scholastiker von Methaphysik, praktischer Philosophie und Naturwissenschaft handelte, hatte Niemand gewagt, die Vulgärsprache zu gebrauchen. Wie sehr ihm dieses eine Neuerung schien, zeigt Dante am deutlichsten damit, daß er sich in 9 Capiteln, fast dem ganzen ersten Traktate, deswegen rechtfertigen zu müssen glaubt, daß er eine so edle Speise mit Gerstenbrot (d. i. mit italienischem Commentar) und nicht mit Weizenbrot (lateinischem) vorsetze. Und hier beginnt eine begeisterte, nach seiner Weise leidenschaftliche Vertheidigung der italienischen Sprache. Gegen sie hat er die Pflichten der Liebe und Dankbarkeit als seiner Freundin und Wohlthäterin, als seiner natürlichen Sprache, als der seiner Eltern, als der, in welcher er gedichtet hat, als der, welche ihm den Weg zum Wissen eröffnete. Daher will er ihre bisher verborgene Vortrefflichkeit sichtbar werden lassen; denn hier, wo sie ohne den erborgten Schmuck der Reime und des Rhythmus einherschreite und hohe und neue

Gedanken fast so gut wie das Lateinische ausdrücke, werde sie ganz ihre eigenthümliche Kraft und Schönheit erweisen. Und die Verächter der Muttersprache, welche fremde Idiome, wie besonders das Provenzalische, ihr vorziehen, nennt er jene „abscheulichen, elenden Sprößlinge Italiens, welche dieses köstliche volgare für gemein halten, während, wenn es irgendwo gemein ist, es dieses nur eben ist, soweit es in dem feilen Munde dieser Buhler ertönt.“

Was Dante gethan hat, um der italienischen Sprache das Uebergewicht über das Lateinische zu verschaffen, mit dem es um die Herrschaft in der Literatur stritt, ist eines seiner schönsten und glänzendsten Verdienste. Wie richtig er hier gesehen hatte, beweist das Beispiel des jüngeren Petrarca, der wieder das Lateinische bevorzugte, und von dem nur das lebendig blieb, was er italienisch geschrieben hat. Indessen auch Dante hat sich nur nach und nach, und ganz doch im Grunde niemals von dem Vorurtheil seiner Zeit zu Gunsten des Lateinischen befreit. Die Vita Nuova scheint er, nach der Andeutung in Cap. 31, auf Antrieb Guido Cavalcanti's, dem er sie widmete, italienisch abgefaßt zu haben; aber in Cap. 25 wird hier noch die Ansicht ausgesprochen, daß man im volgare über nichts anderes als über Liebe dichten dürfe, da es ja nur geschehe, um den Frauen verständlich zu werden. Im Convivio wird dem Lateinischen mehr Adel zugestanden, weil es „beständig und unverderblich“, das volgare „unbeständig und der Verderbniß ausgesetzt“, weil es schöner sei, weil es der Kunst folge, und das volgare nur dem Gebrauche, weil es immerhin Dinge auszudrücken vermöge, für die das volgare nicht ausreiche. Für die Anwendung der Allegorie in der ersten Canzone wird als ein Grund angegeben, daß kein Gedicht im volgare würdig geschienen habe, die Philosophie ohne Hülle zu preisen. Indessen Dante hat doch damals schon seine Tugendcanzonen italienisch gedichtet; er schreibt über die höchsten Fragen der Wissenschaft im volgare und vertheidigt und erhebt es in Worten, welche aus dem Herzen kommen. Der Fortschritt ist also bedeutend. Das Büchlein De Eloquentia Vulgari nimmt ungefähr denselben Standpunkt ein; als Gegenstände für die italienische Dichtung werden neben der Liebe die Waffen und die Tugend be-

zeichnet. Das volgare wird hier sogar edler genannt als das Lateinische, gerade umgekehrt wie im Convivio. Indessen, wie Francesco D'Ovidio mit Recht bemerkte, man darf es mit einem so vagen Ausdrucke (nobile) nicht so pedantisch genau nehmen; je nach der verschiedenen Auffassung und dem jeweiligen Zweck des Verfassers konnte die Entscheidung hierhin oder dorthin fallen. Immer werden hier noch die lateinischen Dichter als magni et regulares von denen des volgare geschieden, weil jene nach der Kunst, diese nur nach dem Zufall verfahren. Wenn Dante dann gerade dieses Buch über die italienische Sprache lateinisch geschrieben hat, so mag das freilich seinen Grund darin haben, daß er sich hier eben an die Verächter des volgare wendete, welche nur Lateinisches lasen, und denen er also in dieser Sprache reden mußte, um ihre Ansichten zu widerlegen. Auch diese Schrift fällt schon in die Zeit der Verbannung, von welcher in ihr (I, 6) die Rede ist. Das Convivio erwähnt sie als eine erst projektirte (I, 5): „Hiervon wird anderswo vollständiger gehandelt werden, in einem Buche, welches ich, mit Gottes Hilfe, zu verfassen gedenke über die vulgäre Eloquenz." Aber in dem Buche findet sich ein historischer Bezug, der es vor das Jahr 1305 weist, nämlich die Erwähnung Johanns von Monferrat als eines Lebenden, der im Jan. 1305 starb (I, 12). Die Worte im Convivio werden also sagen wollen, daß das Buch als solches noch nicht vorhanden, d. h. noch nicht vollendet und publizirt war, was nicht ausschließt, daß er einen Theil schon ausgearbeitet hatte. So deutete Fraticelli und so D'Ovidio.

Auch diese Arbeit Dante's blieb aber überhaupt unvollendet, man weiß nicht weshalb. Sie sollte wenigstens 4 Bücher haben, da auf das 4. mehrere Male (II, 4 und 8) voraus verwiesen ist, und bricht mitten im 14. Capitel des 2. Buches ab. Der ursprüngliche Titel ist De eloquentia vulgari; so bezeichnet Dante den Gegenstand seines Traktates im Texte desselben (zu Anfang und Ende von l. I) und im Convivio. Später nannte man ihn De vulgari eloquio, so schon Giov. Villani; aber darin lag doch keine Verkennung von des Autors Absicht; denn Dante wollte wirklich von der Vulgärsprache handeln und nicht etwa nur von dem poetischen Styl, wie man mehrfach angenommen hat. Nur die Richt-

vollendung kann den Anschein erwecken, daß wir es mit einer bloßen Poetik zu thun haben; aber der Verfasser sagt ausdrücklich zu Anfang, die eloquentia vulgaris, mit welcher er sich beschäftige, sei Allen nothwendig, und nach ihr strebten nicht bloß Männer, sondern auch Frauen und Kinder, und am Ende des 1. Buches bezeichnet er als seine Aufgabe, nach dem vulgare illustre auch die übrigen vulgaria zu behandeln, bis zu dem hinabsteigend, welches nur einer Familie eigen sei. Also bildete die Lehre vom Style und der Form der Dichtung nur eine Unterabtheilung des ganzen Werkes, und Dante's eloquentia ist die Sprache oder höchstens die Wohlredenheit überhaupt.

Nach der Gewohnheit seiner Zeit beginnt Dante mit dem Ursprunge der Sprache selbst, er beantwortet die Fragen, warum dieselbe dem Menschen gegeben worden, und warum ihm allein, und nicht den Engeln und den Thieren, ferner, welches die Sprache Adams gewesen sei, wobei er sich für das Hebräische entscheidet. Dann kommt er auf die babylonische Verwirrung zu sprechen und die Entstehung der verschiedenen Sprachen und Sprachfamilien, deren er in Europa drei annimmt. Die eine ist die der romanischen Idiome, in welchen er also die gemeinsame Basis, die ursprüngliche Einheit erkennt, wenn auch nicht richtig erklärt. Auch romanische Sprachen giebt es nach Dante drei, welche er, nach ihren Bejahungspartikeln sondernd, in der so üblich gewordenen Weise die Sprache des oc, des oïl und des si nennt. War ihm wirklich das Spanische und das Portugiesische unbekannt, oder hat hier die Vorliebe für die symbolische Dreizahl wieder ihren Einfluß geltend gemacht? Die Hispani stellt er als die Repräsentanten der lingua d'oc hin, während dem Gebiete derselben doch nur ihre beiden nordöstlichen Provinzen angehörten. Die einzelnen Sprachen spalten sich von neuem; man redet verschieden in den verschiedenen Gegenden, den verschiedenen Städten, ja bisweilen in den verschiedenen Vierteln derselben Stadt. Der Grund liegt, wie Dante glaubt, in dem Wechsel, dem alle menschlichen Dinge unterworfen sind, und der sich mit der Sprache an verschiedenen Orten verschieden vollzog. So verstehen sich die Menschen nicht mehr unter einander und verstehen nicht mehr, was ihre Altvorderen gesagt haben, und es erwächst

das Bedürfniß einer gemeinsamen Sprache, auf welche die Entfernung von Zeit und Ort keinen Einfluß hat. Als eine solche nun wurde die Grammatica, d. h. das Lateinische erfunden, welches unveränderlich ist, weil es „geregelt wurde durch die Uebereinkunft vieler Völker“ (I, 9). Somit stammen, nach Dante's Meinung, die romanischen Sprachen nicht vom Lateinischen ab; im Gegentheil das Lateinische ist erst eine spätere Erfindung, ein Kunstprodukt, im Gegensatz zu jenen Produkten der Natur. Die Vulgärsprache ist uralt, es ist die natürliche Sprache des Menschen, welche er ohne Regeln von seiner Umgebung erlernt, wenn er zuerst Worte zu formen beginnt; die Grammatik, das Lateinische wird durch Studium erworben und nur von wenigen.

Weiter fragt sich Dante, welche unter den drei romanischen Sprachen den Vorrang beanspruchen dürfe; er entscheidet nicht, da jede ihre eigenthümlichen literarischen Leistungen aufzuweisen hat; doch scheint ihm immerhin zweierlei zu Gunsten des Italienischen zu sprechen, nämlich die stärkere Hinneigung zu der gemeinsamen Sprache der Grammatik, und die Verwendung als das Organ für die vollkommenste Lyrik, die des dolce stil nuovo. Allein Italien besitzt viele verschiedene vulgaria, viele Mundarten, deren der Verfasser hauptsächlich 14 in zwei großen Abtheilungen östlich und westlich vom Bergrücken des Apennin unterscheidet. Wo unter diesen vielen ist nun jenes eine edle italienische vulgare, welches mit den anderen romanischen Sprachen verglichen, dem sogar eine Art Vorrang zuerkannt ward? Dante geht die einzelnen Dialekte durch, führt von jedem einige Worte als Spezimen an und, indem er sie mit dem ihm vorschwebenden literarischen Typus vergleicht, verwirft er, mit seinem leidenschaftlichen und ungeduldigen Temperamente, sie alle und schmäht fast jeden mit herben Worten, auch das Toskanische; ja, er tadelt die Toskaner besonders heftig, da sie behaupten, die edle Sprache zu besitzen, und erst recht fehlerhaft reden und schreiben. Aber von jenem höheren vulgare fand er bei seiner Untersuchung doch wiederum die Spuren in den verschiedensten Gegenden, in Sicilien, Apulien, Toscana, Bologna, vereinzelt auch in der Romagna, der Lombardei und Venetien, nämlich bei den höfischen Dichtern, welche, sich von dem speziellen Gebrauch ihrer Provinz entfernend, allenthalben dieselbe Ausdrucks-

weise verwenden. Dieses ist Dante's berühmte Lehre von der nationalen Sprache, welche allen Gegenden des Landes gemeinsam, mit keinem der Dialekte identisch und über allen erhaben ist. Auch heute sagen wir, daß keine Mundart der Schriftsprache schlechthin entspricht; aber wir erkennen dabei, daß deren Verhältniß zu den einzelnen Dialekten ein sehr verschiedenes ist, daß der eine derselben für sie die Grundlage bildet, und sie aus ihm durch bloße Aussonderung gewisser Elemente entstand, während sie sich von den anderen in den Lauten und Formen unterscheidet. Dante vermochte noch nicht, diesen Unterschied zu machen, den Unterschied zwischen Sprache und Styl, wie D'Ovidio bemerkte; er bezeichnet beides mit dem Worte lingua, und erkannte nicht, daß die Literatursprache, die er verwendete, aus dem Toskanischen stammte, trotz der Abweichungen, welche er wahrnahm. Und er konnte das auch nicht glauben, weil nach seiner Ueberzeugung die Literatursprache als das Vortrefflichere, Höhere auch das Erste, und die Dialekte eine Corruption dieses reinen Typus sein mußten, dessen Existenz er durch eine scholastische Deduktion a priori demonstrirt. In allen Gattungen von Dingen, sagt er, giebt es eine einfache Grundform, an der sie gemessen werden, wie für die Zahlen die Eins, für die Farben das Weiß, für die menschlichen Handlungen die Tugend, u. s. w. So ist die Grundform der vulgaria jene gemeinsame Sprache. Wie es ein vulgare von Cremona giebt, so giebt es eines der ganzen Lombardei, und weiter eines der ganzen linken Hälfte Italiens, und endlich eines von ganz Italien, und so wie das erste das Cremonesische, das zweite das Lombardische, das dritte ein Semilatium (l. Semilatinum?) ist, so nennen wir das vierte das Latinum vulgare, das Italienische. Für uns ist dieser gemeinsame Grundtypus eine Abstraktion, welche nur in dem Besonderen existirt; für Dante aber haben die Universalia Realität, und er braucht sich daher nicht mehr zu fragen, wie man zu diesem Typus gelangt, und woher jene gemeinsame Sprache stammt, welche die besten Dichter aller Gegenden geschrieben haben.

Diese so gefundene gemeinsame Sprache erhebt Dante mit enthusiastischen Epitheten; es ist das vulgare illustre, cardinale, aulicum, curiale, d. h. die edle und vollkommene Sprache der

Dichtung, welche Ruhm und Ehre verschafft, und die Hofsprache, die der gebildeten Gesellschaft. Einen Hof, der sich ihrer bediente, giebt es allerdings in Italien nicht, wohl aber die Glieder eines idealen Hofes, d. h. die Ausgezeichnetsten der Nation und namentlich die hervorragenden Dichter, welche sich so durch das Band einer geistigen Gemeinschaft verknüpft fühlen, wie sonst es der Hof durch den Fürsten ist. Aber dieses vulgare illustre ist nicht gleichmäßig für alle Arten literarischer Produktion zu verwenden. Dante unterscheidet drei Stylarten, die des Tragischen, des Comischen und des Elegischen, welche Bezeichnungen hier nicht in dem classischen, sondern in dem sehr verschiedenen mittelalterlichen Sinne aufzufassen sind, als eine Unterscheidung nach der größeren oder geringeren Feierlichkeit und Erhabenheit der Dichtung. Das vulgare illustre ist die angemessene Sprache nur für die Tragödie, die höchste Stylart, und hier kommt auch die höchste, feierlichste dichterische Form zur Verwendung, die Canzone, wogegen Ballade und Sonett tiefer stehen und das vulgare mediocre gebrauchen. So ist Dante's vulgare illustre literarisch nichts anderes als die Sprache der Canzone, und es wird erklärlich, wie er in gewissen Correspondenzsonetten und besonders in der Comödie sich im Gebrauche idiomatischer Formen eine größere Freiheit nehmen, ja selbst Worte anwenden konnte, die er im Traktate ausdrücklich getadelt hatte, nämlich mit Hinblick auf den edelsten Typus des vulgare illustre.

In den übrigen vorhandenen Capiteln des 2. Buches (II, 5 ff.) beschäftigt sich der Verfasser mit den stylistischen und metrischen Eigenthümlichkeiten der Canzone. Seine strenge und eigentlich kleinliche Auswahl in den Worten und Satzformen zeigt uns den spröden Geschmack einer aristocratischen Kunst. Aber die Vorschriften bleiben hier unzulänglich, und wer nicht schon wußte, fand wenig Belehrung. Interessanter und besonders für unsere Kenntniß der alten metrischen Gesetze heut' von großer Wichtigkeit sind die Angaben über die Struktur des Gedichtes, den Vers, die Strophe und deren Eintheilung und über die damals übliche Terminologie. Von dem Sonett und der Ballade sollte in dem dann nicht geschriebenen Theile gehandelt werden.

Dante's Schrift enthält mancherlei Irrthümer; wenn er sich

mit seiner Idee über das herrschende Vorurtheil erhebt, so kann er sich in den Einzelheiten noch nicht von ihm losmachen, und wenn er sich ein bedeutendes Problem stellt, so vermag er nicht, es wirklich zu lösen; denn seiner Methode mußten die Fehler anhaften, welche der Schule seiner Zeit eigen sind. Aber eben die Idee des Werkes zeigt uns die Kühnheit seines Geistes; er zuerst von seinen Landsleuten wußte von dem regellosen Gebrauche des volgare zu einem theoretischen Bewußtsein zu gelangen; sein Büchlein ist die erste wissenschaftliche Beschäftigung mit der italienischen Sprache, und es ist auch zum ersten Male eine regelrechte Ars poëtica für eine Vulgärsprache überhaupt, wie man deren sonst nur für das Lateinische gehabt hatte. So war die italienische Dichtung, welche unter den romanischen zuletzt begann, diejenige, welche sich durch einen so originellen Geist wie Dante, zuerst und nahe ihrem Anfange schon mit der Reflexion, der Theorie der Kunst verband.

Der rastlose Eifer des Lernens und Forschens verdunkelte nach Beatrice's Tode eine Zeit lang in Dante das bis dahin einzige Ideal, den herrschenden Gedanken seiner Seele. Und noch andere Einflüsse bekämpften das Andenken der Verklärten. Gegen Ende der Vita Nuova erzählt Dante, wie er einst, da er tief in Trauer versunken war, an einem Fenster eine schöne Frau bemerkt habe, welche ihn voll Mitleid anschaute, und wie er sie wieder und wieder sehend, allmählich solches Gefallen an ihrem Anblicke gefunden habe, daß er in Gefahr gerieth, den Schmerz um die verstorbene Geliebte zu vergessen, und wie daraus ein heftiger Kampf in seinem Innern entstand, der aber nach einer Vision mit dem Siege der Beatrice endete. Dante selbst hat später diese Trösterin, diese donna pietosa oder donna gentile, wie er sie zu nennen pflegt, mit Madonna la Filosofia, der Geliebten der allegorischen Canzonen und des Convivio identifizirt; an ihrer ursprünglichen Realität kann kein Zweifel sein; aber aus dieser kleinen Täuschung, die sich der Dichter erlaubte, darf man ihm kein Verbrechen machen; denn seine Empfindung für die donna gentile, welche ihm in seiner Exaltation zuerst so sträflich erschien, war doch in Wirklichkeit nur eine unschuldige und schnell vorübergegangene Neigung, die er als solche auch selbst späterhin erkennen mußte.

Ganz verschiedener Art ist dagegen eine andere Liebe Dante's gewesen, welche ihren Ausdruck in mehreren seiner Gedichte gefunden hat. Es sind vier Canzonen, deren Zusammengehörigkeit man daraus erkannt hat, daß in allen mit dem Worte Pietra gespielt oder wenigstens dasselbe in bedeutungsvoller Weise genannt wird. Der gemeinsame Charakter der vier Gedichte, der sie von den allegorischen und denen auf Beatrice unterscheidet, ist der derbe, realistische Ton. Die Canzone Cosl nel mio parlar voglio esser aspro ist voll von glühender Sinnlichkeit, in rauher, rücksichtsloser und energischer Sprache, daher voll ursprünglicher Kraft und Poesie. Von der Geliebten verschmäht, stellt sich der Dichter vor, es könne sie einmal die gleiche Pein wie ihn befallen, und er schwelgt in diesem Gedanken, wie er dann ihre blonden Zöpfe, welche jetzt seine Geißel sind, fassend, ihr unverwandt Aug' in Auge blickend, Rache nehmen und seinen Liebesdurst stillen würde. Die Beschreibung seiner Schmerzen, das Bild des furchtbaren Amore, der ihn zur Erde geworfen hat und seine Streiche auf ihn niederfallen läßt, sind von einer packenden Gewalt der Leidenschaft. Eine von Dante's schönsten Compositionen überhaupt ist dann die Canzone: Jo son venuto al punto della rota. In machtvollen, plastischen Bildern und Ausdrücken wird die Winterszeit geschildert, ihre erstarrende, vernichtende Wirkung auf die Außenwelt, und im Gegensatze dazu des Dichters stets von Liebe glühendes Inneres. Es war ein schon den Troubadours wohl bekannter Gegenstand; aber nie war diese Gegenüberstellung von Natur und Seelenstimmung mit einer solchen Kunst durchgeführt worden; jede Strophe hebt an mit dem landschaftlichen Gemälde und tönt aus in dem melancholischen Gedanken an die eigene unglückliche Leidenschaft; besonders wirksam ist die 5., welche in Witte's reimloser Uebersetzung folgendermaßen lautet:

Die Quellen strömen rauchendes Gewässer,
Der Dünste Niederschlag im Schoß der Erde,
Die aus dem Abgrund sie zu Tage zieht.
Dort, wo am schönen Tag ich gern gewandelt,
Fließt jetzt ein Bach und wird so lange fließen,
Als dauern wird des Winters heft'ger Anfall.
Der Erde Boden scheint in Stein verwandelt,

Und stehendes Gewässer ward zu Glase,
Weil es der Frost von außen ganz verschlossen.
Allein von meinen Kriegen
That ich darum noch keinen Schritt zurücke
Und will auch nicht; denn ist die Qual schon süße,
So übertrifft der Tod all' andre Süße.

Das Gedicht Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra hängt mit dem vorigen eng zusammen und recapitulirt in der ersten Strophe nochmals den Gedanken desselben. Gegen das Ende spricht der Dichter den oft von den Erklärern mißverstandenen Wunsch aus, die Geliebte an einsamem Orte, auf grünprangender Wiese, rings umgeben von hohen Hügeln, zu treffen, und sie selbst von Liebe erfüllt, wie nur jemals ein Weib es war; aber ehe das geschieht, werden die Flüsse das Gebirge hinanfließen. Dieses Gedicht ist eine Sestine, d. h. es hat jene künstliche Form, welche Arnaut Daniel erfand, die provenzalisch nur wenige nachahmten, und die Dante zuerst in die italienische Dichtung verpflanzte. Es war, wie sich später noch mehr zeigte, keine glückliche Erwerbung; die Wiederkehr derselben 6 Schlußworte durch 6 Strophen und ein dreizeiliges Geleit und stets in anderer streng vorgeschriebener Reihenfolge (nämlich mit paarweisem Wechsel, von Vers 6 zu 1, 5 zu 2, 4 zu 3: I, a b c d e f. II, f a e b d c. III, c f d a b e, u. s. w.) ist eine unerträgliche Fessel für den Gedanken, ohne doch dem Ohr eine Entschädigung zu bieten. Und es ist merkwürdig, zu sehen, wie gerade hier, wo seine Dichtung einen realistischen Charakter hat, bei Dante die Künstlichkeit der Form und das Spielen mit Worten am meisten Raum gewinnt. In der Canzone Jo son venuto haben wir dieses nur in beschränktem Maße, und es wirkt da nicht ungünstig; die Wiederholung des Reimwortes in den beiden Schlußversen jeder Strophe (rima equivoca) läßt uns hier gleichsam das wiederholte Pochen desselben Gedankens empfinden, welcher den Dichter quält. Dagegen in der Canzone Amor tu vedi ben che questa donna ist der Inhalt ganz von der Künstelei der Form überwuchert. Was Dante hier erfand, war etwas noch nicht Dagewesenes, wie er selbst im Geleite mit Stolz hervorhebt, und welchen Werth er auf seine Erfindung legte, zeigt die Erwähnung de vulg. el. II, 13, wo er sie novum aliquod atque intentatum artis nennt. Hier werden

dieselben Schlußworte nicht bloß innerhalb der Strophe wiederholt (die alten rime equivoche), sondern sie kehren auch durch alle Strophen wieder, in der Weise, daß stets das letzte Schlußwort der einen in der folgenden in die Stellen des ersten, die anderen jedes in die Stellen des ihm in der ersten Strophe folgenden einrücken:

I: a b a a c a a d d a e e.
II: e a e e b e e c c e d d.
III: d e d d a d d b b d c c.

So fünf Strophen, so daß zuletzt b zu Anfang und a am Ende steht, und ein Geleit: a e d d c b. Man nennt es Doppelsestine, nicht mit vollem Rechte, schon weil nur 5 Schlußworte vorhanden sind und die Ordnung eine ganz andere ist als in der Sestine; doch wird sich aus der letzteren diese complizirte Form entwickelt haben. Man mag die Spielerei an sich verurtheilen, immer muß man bewundern, in welchem Grade Dante den Ausdruck beherrscht, um sich durch diese Schwierigkeiten durchzuringen und seine Gedanken noch mit hinreichender Klarheit darzustellen, während die früheren doch viel einfacheren rime equivoche meist ganz unverständlich sind.

Wer war diese Pietra, mit deren wirklichem oder fiktivem Namen die vier Gedichte spielen? Eine im 16. Jahrhundert von Anton Maria Amadi aufgestellte Behauptung, es sei eine Pietra degli Scrovegni aus Padua gewesen, ist von Carducci zurückgewiesen und von Vitt. Imbriani als eine leichtfertige Erfindung enthüllt worden. Die neueren Vermuthungen über die Persönlichkeit waren nicht glücklich, und wir müssen uns bescheiden, sie nicht zu kennen, wie so vieles in Dante's Leben. Mit Recht aber setzen Carducci und Imbriani die Gedichte in die Zeit vor der Verbannung, also in die neunziger Jahre; diese Sprache der Leidenschaft ist die eines Jünglings. Und wir haben es sicherlich hier mit einer sinnlichen Liebe zu thun; liest man namentlich die Canzone Così nel mio parlar, so kann man nicht an die Philosophie, noch weniger an Beatrice oder eine andere spirituale Neigung denken.

Jener mystischen Exaltation, jenem religiösen Cultus des weiblichen Ideals gegenüber machte die Sinnlichkeit ihre Rechte geltend. Gerade in dem Dichter pflegt, bei der Wärme von Phantasie und Temperament, auch der irdische Theil mächtig zu sein. Und es

ist das ein allgemeiner Zug bei den Dichtern des dolce stil nuovo; sie hatten ihre Empfindungen spiritualisirt, mit dem Höchsten in Verbindung gebracht; aber neben dieser reinen Anbetung des Weibes konnten materiellere Affekte nicht fehlen. Guido Guinicelli, den Urheber dieses Liebescultus, trifft Dante im 7. Kreise des Purgatorium, wo für die fleischliche Begierde (luxuria) gebüßt wird. Dante selbst nimmt von allen Kreisen des Berges in diesem allein Antheil an der Bußqual der Seelen; er muß, ehe er zum irdischen Paradiese gelangen kann, durch das reinigende Feuer hindurchschreiten und fühlt dessen Gluthen so heftig, daß er sich in schmelzendes Glas geworfen hätte, um sich zu kühlen. In der Hölle empfindet er, wie man bemerkt hat, das tiefste Mitleid mit denen, welche wegen Liebessünden verdammt sind, wie Francesca und Paolo. Daß Guido Cavalcanti von irdischen Neigungen nicht frei war, beweisen mehrere seiner Lieder. Dieses war der folle amore, wie ihn schon die provenzalischen und altfranzösischen Dichter der tugendhaften Liebe gegenüberstellten; er konnte die reine spirituale Empfindung zeitweise stören, aber nicht zerstören; diese war Religion; der Mensch hörte nicht auf Mensch zu sein; er sündigte und kehrte reuig zur Anbetung seines Ideals zurück. Eine solche Periode der Verirrungen hat es auch für Dante gegeben. Es war jene Zeit, in welcher Guido Cavalcanti an ihn das Sonett richtete:

Jo vengo il giorno a te infinite volte
E trovoti pensar troppo vilmente.

Guido klagt, er könne ihn nicht mehr aufsuchen, nicht mehr sein Dichten loben wie ehedem, ohne für seinen eigenen Ruf zu fürchten, wegen des niedrigen Lebens, in welchem er seinen edlen Geist entwürdige, wegen seines Umganges mit seichtem Volke (gente noiosa), welches er sonst gemieden habe.

Und auch auf diesen nach Guido's Ansicht unwürdigen Verkehr wirft eine Stelle der Comödie und eine Sonettencorrespondenz Dante's einiges Licht, und zugleich dienen sie dazu, diese Periode jugendlicher Leichtfertigkeiten näher zu präcisiren. Als Dante im 6. Kreise des Purgatorium die Seele seines Freundes Forese Donati trifft, welcher für das Laster der Schlemmerei büßt, erinnert er ihn an ihr einstiges Zusammenleben mit den Worten (Purg. XXIII, 115, Uebers. Witte's):

Rufst du dir in's Gedächtniß,
Wie du mit mir und wie mit dir ich lebte,
So wird dich die Erinn'rung noch beschweren.
Von solchem Leben wandte mich erst neulich
Der ab, der vor mir geht (d. i. Virgil)....

Forese war der Bruder jenes Corso Donati, der später Dante's und seiner Parthei heftigster Feind wurde; er starb den 28. Juli 1296. Von jeher hat man die Worte Dante's als eine Mahnung an gemeinsame Verirrungen, an ein lockeres Leben aufgefaßt, und das ist gewiß das Richtige; nur darf man nicht, irregeleitet durch den Zusammenhang der Stelle, Dante schuld geben, an Forese's Hang zu den Freuden der Tafel Theil genommen zu haben, wie unter anderen auch Witte that. Ob jene Worte unmittelbar auf das Laster des Büßerkreises Bezug haben, in welchem der Redende sich augenblicklich befindet, kann man doch nicht wissen; der 7. Kreis, der der luxuria, ist noch über Forese, auch in diesem mochte er noch lange zu verweilen haben, und dieses Laster das ihm mit dem Freunde gemeinsame sein. Ferner widerspricht direkt der Ansicht Witte's das zweite Zeugniß, welches wir für das Verhältniß zwischen Dante und Forese haben.

Es ist das eine Correspondenz von fünf Sonetten, zwei von Forese an Dante, drei von Dante an ihn. Vier derselben waren längst bekannt; aber sie wurden für unecht gehalten, weil sie in ihrem Charakter gänzlich von Dante's sonstigen Dichtungen abweichen. Nunmehr ist ihre Echtheit erwiesen, theils durch ihre Erwähnung in dem Dante-Commentar des sogen. Anonimo Fiorentino, theils durch ihren zu beglaubigten Thatsachen passenden Inhalt. Wenn sie in der That einen so ganz anderen Ton anschlagen, als wir in Dante's übriger Lyrik gewohnt sind, so brauchen wir uns darüber nicht zu wundern. Auch bei andern Dichtern des hohen Styles fanden wir ja solche vereinzelte Versuche in der realistisch derben Manier, welche damals hauptsächlich durch Rustico di Filippo und Cecco Angiolieri repräsentirt wurde, und welche sich scherzend und spottend mit den Dingen des gewöhnlichen Lebens beschäftigte. Guido Guinicelli schrieb das Sonett von der Lucia mit der bunten Cappuze und das gegen eine boshafte alte Hexe, Guido Cavalcanti das über die herausgeputzte Bucklige. Und so hat auch Dante,

nachdem er die Lieder auf Beatrice und vielleicht auch schon die erste philosophische Canzone gedichtet hatte, sich nicht gescheut, in den Sonetten Chi udisse tossir la mal fatata, Ben ti faranno il nodo Salamone und Bicci Novel, figliuol di non so cui mit derben, dem Alltagsleben entlehnten Worten Forese Donati, der hier mit einem Beinamen Bicci genannt ist, die Vernachlässigung seiner Ehefrau, das Verprassen seiner Habe in leckeren Mahlzeiten, ja fast den Diebstahl vorzuwerfen, worauf er als Erwiderung Forese's Spott über die Langmuth hinnehmen mußte, mit der er die seiner Familie zugefügten Beleidigungen ertrug. Dante und Forese waren, wie die Stelle des Purgatorio zeigt, intim befreundet, und wir dürfen daher jene Vorwürfe nicht zu ernst nehmen; es ist, wie auch Del Lungo glaubte, eine bloße Neckerei, Späße von etwas grober Art, wie sie damals beliebt waren, und interessant vor allem, weil sie uns den großen Mann einmal ohne Piedestal, von seiner rein menschlichen Seite und im Getriebe des gewöhnlichen Lebens seiner Stadt sehen lassen. Eben daher kommt es auch, daß diese Verse durch sprichwörtliche Wendungen und Anspielungen auf Sitten und Ereignisse, die wir nicht kennen, mehrfach sehr dunkel sind; eine völlige Enträthselung ist noch Niemand gelungen.

Dante wirft dem Freunde seine Schlemmerei vor; das konnte er auch im Scherze nicht thun, wenn er es selbst nicht besser trieb; Forese hätte es ihm zurückgegeben. Also das, worin Dante Forese's Genosse war, ist nicht dieses gewesen, sondern ein in anderer Beziehung lockeres Leben. Nun wirft Dante ihm freilich auch die Vernachlässigung seiner Frau vor, und das lockere Leben führt doch stets aus dem Hause; wenn demnach Forese auch diesen Angriff nicht zurückgab, so wird man schließen müssen, daß eben Dante damals noch nicht verheirathet war.

Dante's Gattin war Gemma di Manetto Donati, von einem anderen Zweige der Familie, welcher Forese und Corso angehörten. Wann die Vermählung mit ihr stattgefunden habe, steht nicht fest; doch, wenn man die soeben angestellte Betrachtung berücksichtigt, wird man sie frühestens Mitte der 90er Jahre setzen; denn die Zeit der Sonette an Forese kann nicht unmittelbar auf Beatrice's Tod gefolgt sein. So lange man allerdings Dante eine zahlreiche Nach-

kommenschaft gab, war das kaum annehmbar; nach den älteren Biographen sollte er sieben Kinder gehabt haben. Aber Todeschini und Passerini haben einen Theil derselben als erfunden gestrichen; es bleiben nur die beiden Söhne Pietro und Jacopo und eine Tochter Antonia; gegen die Existenz einer zweiten Tochter Beatrice hat Imbriani einige nicht unerhebliche Gründe geltend gemacht. Von Gemma Donati haben wir sehr geringe Kunde; sie hat Dante überlebt, noch 1333 erscheint sie in einem Documente; doch soll Dante, wie Boccaccio behauptet, sie nach seiner Verbannung nicht mehr wiedergesehen haben; freilich auf lange hätte sie Florenz auch nicht verlassen können, da sie, wie derselbe Boccaccio sagt, nach dem Scheiden des Gatten mit den Kindern kärglich lebte, und sie alle mit sich durch die Welt zu schleppen, konnte, bei der innigsten Liebe, dem mittellosen Vater nicht einfallen. In seinen Schriften hat Dante nirgend von Gemma gesprochen. Aber das war sehr begreiflich; die Gegenstände, welche er behandelte, gaben ihm dazu keine Gelegenheit. Die Liebe, welche er besang, lag von der weit ab, welche er bei seiner Gattin finden konnte. Die Liebe, wie sie bei Dante und seinen Zeitgenossen zur Erscheinung kommt, schließt eigentlich die Ehe aus; alle diese Dichter schweigen von ihren Familienverhältnissen vollständig. Die Gattin spielt eine prosaische Rolle; sie steht ganz außerhalb des literarischen Horizontes, und neben dem Affekte, welchen man ihr widmete, konnte recht wohl ein anderes Gefühlsleben bestehen, welches als das höhere galt. Schon deshalb ist es auch ganz unmöglich, in Gemma Donati die Donna consolatrice der Vita Nuova wiederzuerkennen, wie manche immer wieder versuchen; denn abgesehen davon, daß die Umstände nicht passen, konnte die Ehe in Dante's Augen durchaus nicht als Gegensatz gegen seine Liebe, als Untreue gegen Beatrice erscheinen. Man hat dann doch verborgene, indirekte Andeutungen in der Comödie finden wollen, welche die Zwietracht der Gatten und Gemma's schlechten Charakter darthun sollten, und es ist seit lange viel darüber gestritten worden, ohne rechtes Resultat. Jedenfalls sollte man sich hüten, aus Dante's moralischen Invektiven zu absolute Schlußfolgerungen zu ziehen; Moralisation und Satire übertreiben leicht, führen den Autor momentan weiter, als er, bei

ruhiger Erwägung aller Verhältnisse, gehen würde, besonders den leidenschaftlichen Dante; will man z. B., wenn in der Canzone Poscia ch' Amor am Ende gesagt ist, alle Lebenden handelten gegen die Regeln der Leggiadria, denken, der Dichter habe wirklich gemeint, es gebe auf Erden keinen Mann von edler Sitte mehr? Das widerspricht seinen eigenen sonstigen Aeußerungen. Aus allen den mühseligen Untersuchungen über die arme Gemma Donati ergiebt sich weiter nichts, als was man im voraus wissen konnte, nämlich daß die Ehe Dante's ein hausbackenes Verhältniß war, geschlossen wie eine geschäftliche Angelegenheit, und um den Pflichten der socialen Stellung zu genügen, ohne Romantik, d. h. es war eine Ehe wie damals wohl alle Ehen, wie noch heute so viele.

Die alte Commune des 13. Jahrhunderts gestattete ihrem Bürger keine Existenz in Muße und Beschaulichkeit, und Dante's Natur war für diese auch nicht geschaffen. Er hatte in jüngeren Jahren für seine Vaterstadt die Waffen getragen; jetzt erfüllte er die Pflichten gegen sie auch durch seine persönliche Theilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten. Diese politische Thätigkeit ward die Ursache seines traurigen Schicksals; aber seine Poesie gewann in der harten Schule der Erfahrung und der Leiden; sie wurde berührt von dem Hauche eines stürmischen Lebens, wurde zum Ausdrucke dessen, was jene Zeit und jene Gesellschaft mächtig bewegte. Heut, wenn man die Dinge aus der Entfernung betrachtet, stellt man sich leicht vor, daß Dante eine bedeutende politische Rolle habe spielen müssen; aber das war in dem damaligen Florenz fast eine Unmöglichkeit, auch für das Genie. Die Staatsverwaltung war eine durchaus democratische; die Obrigkeit der Prioren wechselte alle zwei Monate, und sämmtliche Verfügungen mußten eine Reihe vielköpfiger Rathsversammlungen passiren, ehe sie zur Ausführung gelangen konnten. Hier kam das Individuum kaum noch zur Geltung, und Talent und Geschick verschafften nicht dauernden Vorrang. So interessiren uns wohl heute lebhaft die öffentlichen Handlungen Dante's; aber an sich waren sie nicht von besonderer Wichtigkeit, und damals dachte niemand daran, ihnen eine solche beizulegen. Mit dem Siege der Guelfen über die Ghibellinen 1267 und mit der Verfassungsreform von 1282 war die Regierung

immer mehr in die Hände des Volkes übergegangen, und die berühmten Ordinamenti della giustizia des Jahres 1293 schlossen den Adel ganz und gar von den Staatsämtern aus. Später (1295) wurde demselben allerdings ein Zugeständniß gemacht; wie in der römischen Republik die Patrizier zum Tribunate gelangen konnten, indem sie sich der Form halber von einem Plebejer adoptiren ließen, so wurden in Florenz die Angehörigen der Aristocratie wieder der Theilnahme an der Regierung fähig durch die Inscription in eine der Zünfte, oft natürlich ohne daß sie das Handwerk oder den Handel wirklich betrieben. Ob Dante sich in solcher Lage befand, darüber herrscht Streit. Früher zweifelte man nicht daran, daß seine Familie dem Adel angehörte; aber Todeschini hat gegen diese sehr alte Ansicht Bedenken geltend gemacht; viele derselben hat dann freilich Fenaroli entkräftet; doch bleiben noch einige Unklarheiten, welche dem Zweifel Raum lassen. Nach einem alten Register ließ sich Dante in die Zunft der Aerzte und Apotheker aufnehmen, welche am meisten seinen eigenen wissenschaftlichen Beschäftigungen entsprach; allein für seinen Adel beweist das nichts, da er auch als Popolane einer Zunft beitreten mußte. Am 5. Juni 1296 war er Mitglied des Rathes der Hundert und nahm vor der Versammlung das Wort. Den 8. Mai 1299 befand er sich als florentinischer Gesandter in Angelegenheiten des toskanischen Guelfenbundes bei der Commune S. Gemignano. Im Jahre 1300, vom 15. Juni bis 15. August saß er im Collegium der sechs Prioren. Die guelfische Parthei in Florenz hatte sich seit einiger Zeit in sich selbst gespalten; es war zuerst eine Zwietracht zweier großer Familien, der Cerchi und Donati, wie einst der Anfang der Guelfen- und Ghibellinenparthei es gewesen, und wie damals griff dieser Streit immer weiter um sich, indem sich andere jenen Familien anschlossen; Dante's Wahl selbst scheint eine stürmische gewesen und mit Widerstand der Gegner zu Stande gekommen zu sein; darauf deuten die späteren Worte des Dichters in einem von Leonardo Aretino citirten Brief, daß all' sein Unglück den Anfang und die Ursache in der Versammlung zu seiner Priorwahl gehabt habe. Als die Haltung der beiden feindlichen Partheien eine bedrohlichere ward, beschloß die Signorie, zur Sicherung der Ruhe,

die angesehensten Mitglieder einer jeden aus Florenz zu entfernen (den 24. Juni 1300). Die Donateschi wurden nach Castel della Pieve geschickt, die Cercheschi, unter ihnen Guido Cavalcanti, nach Sarzana. Die letzteren erhielten, wegen der ungesunden Luft ihres Verbannungsortes, wo Guido erkrankt war, bald die Erlaubniß zur Rückkehr; aber Dante war damals schon nicht mehr im Amte. Hierauf kehrten auch die Donateschi heim; nur Corso Donati blieb in Rom und agitirte bei dem Papste für seine Parthei, welche sich als die allein wahrhaft guelfische gerirte und ihre gemäßigteren Gegner in den Ruf des Ghibellinismus zu bringen suchte. Nach Entdeckung einer Verschwörung wurden die Häupter der Donateschi von neuem verbannt (Juni 1301), und die Cerchi erhielten in Florenz das Uebergewicht; nachdem sie (Ende Mai 1301) in Pistoia den Kampf zwischen den beiden, Bianchi und Neri genannten Zweigen der Familie Cancellieri zu Gunsten der mit ihnen verwandten Bianchi entschieden und die Neri vertrieben hatten, nahmen sie und ihre Parthei selbst den Namen der Guelfi Bianchi an, und die Donateschi nannten sich Neri. In dieser aufgeregten Zeit, in welcher sich ein schweres Unheil für die Stadt und für Dante vorbereitete, erscheint derselbe noch mehrfach in öffentlicher Thätigkeit. Am 13. und 14. April 1301 stimmte er im Rathe der Capitudini (d. i. Zunftvorsteher) und anderer Sapientes über den Modus der Obrigkeitswahlen; am 28. April 1301 ward er durch ein Decret der sechs florentiner Wegebeamten, unter Beigabe eines Notars, des Ser Guglielmo della Piagentina, beauftragt, die Straße S. Procolo vom Borgo della Piagentina bis zum Flüßchen Affrico verbreitern und herstellen zu lassen. Am 19. Juni 1301 gab er in zwei Versammlungen des Rathes der Hundert seine Stimme dahin ab, daß die Commune dem Papste die von ihm verlangte Hilfstruppe von 100 Soldaten nicht zugestehen solle (quod de servitio faciendo domino Papae nihil fiat), ein Votum, welches in der Minorität blieb und später zu einem Anklagepunkte gegen Dante diente. Noch einmal stimmte er, man weiß nicht, in welchem Sinne, am 13. September 1301 in der Versammlung aller Räthe über die Maßregeln zur Erhaltung der Ordinamenti und Statuten des Volks.

Papst Bonifaz VIII., gedrängt von den Neri und gerne bereit, die Gelegenheit zur Vermehrung seiner Macht in Florenz zu verwerthen, beschloß, in die Stadt einen sogenannten Friedensstifter zu senden, in der Person Karls von Valois, des Bruders Philipps des Schönen von Frankreich; denn während der Vacanz des Kaiserthrones nahm der Papst die kaiserlichen Hoheitsrechte für sich in Anspruch, und so auch die Befugniß, einen Vicar für die dem Kaiserthum unterstehende Provinz Toscana einzusetzen. Karl von Valois kam den 1. November nach Florenz; ehe er die Stadt betrat, hatte er geschworen, ihre Gesetze zu respektiren; aber er hielt sein Wort nicht, begünstigte bald offen die Neri und benutzte seinen Aufenthalt hauptsächlich zu maßlosen Gelderpressungen. Corso Donati brach in die Stadt, und mehrere Tage folgte von Seiten der Neri ein wildes Rauben und Sengen; auch Menschenleben wurden geopfert. Die letzte Signorie der Bianchi legte nothgedrungen vor der Zeit ihr Amt nieder; eine solche der Neri ward eingesetzt und die so gewonnene Gewalt, wie gewöhnlich in diesen Kämpfen der italienischen Communen, von der siegreichen Parthei benutzt, um in grausamer Weise die Gegner zu unterdrücken. Im Laufe des Jahres 1302 wurden deren über 600 theils zum Tode, theils zur Verbannung verurtheilt; die Verbrechen, die man ihnen zur Last legte, waren Betrug oder Verletzung der Obrigkeit, natürlich bei fast allen bloßer Vorwand, um sich der Widersacher zu entledigen, und daher geschah die Anklage sehr gewöhnlich auf das bloße öffentliche Gerede hin. Mit so vielen anderen hatte auch Dante dieses Schicksal; ihn traf, als einen der ersten, am 27. Januar ein Decret des Podestà Cante de' Gabrielli von Gubbio, welches ihn, super eo et ex eo quod ad aures nostras et curie nostre notitiam. fama publica referente, pervenit, des Unterschleifs, der Erpressung, der Bestechlichkeit und der Agitation gegen den Papst, Karl von Valois und den friedlichen Zustand der Stadt und der guelfischen Parthei beschuldigt, und ihn in contumaciam verurtheilt zur Zahlung einer sehr beträchtlichen Geldsumme (5000 fiorini piccioli) oder, falls binnen drei Tagen nicht die Zahlung erfolge, zum Verlust aller Güter, in jedem Falle aber zur Verbannung außerhalb Toscana's auf zwei Jahre und zum Ausschluß von allen

Aemtern und Würden. Am 10. März darauf, da er die Geldstrafe nicht gezahlt habe und auf die Vorladung nicht erschienen sei, also stillschweigend seine Schuld zugestanden habe, wird durch ein anderes Decret verfügt, daß, wenn er je in die Gewalt der Commune gelange, er mit dem Feuertode bestraft werden solle.

So warf der Partheikampf, der immer von neuem die italienischen Republiken zerfleischte, mit vielen anderen wackeren Bürgern auch den größten Dichter Italiens aus seiner Heimath. In einer Zeit, in welcher der Mensch so viel inniger als heut' mit dem Boden und den Verhältnissen seiner Geburt verwachsen war, hatte die Verbannung eine ganz andere Bedeutung, war die Losreißung von allem Theueren, was man besaß, eine entscheidende Catastrophe für das ganze künftige Dasein. Die vertriebenen Bianchi von Florenz vereinigten sich mit den schon seit lange verbannten Ghibellinen, denen sie bereits vorher nicht so fern gestanden hatten wie die Neri, und machten mehrere bewaffnete Versuche gegen die Stadt. Am 8. Juni 1302 kamen Cerchi, Uberti, Ubertini, Guidalotti, Pazzi, Ricasoli und andere im Chore der Kirche S. Godenzo im Mugello zusammen, um den Ubaldini während des bevorstehenden Kampfes Schadenersatz für ihre Besitzungen, besonders für das feste Castell Montaccenico zuzusichern; auch Dante war anwesend, sein Name figurirt unter denen der Bürgen für die geschlossene Uebereinkunft in dem noch erhaltenen Documente. Allein bei dieser verbundenen Parthei der Bianchi und Ghibellinen begannen sich bald die unreinen Leidenschaften, Zwietracht, Eifersucht, egoistische Triebe zu regen, wie sie die Verbannung bei den Besiegten hervorzubringen pflegt, und so behagte die Gemeinschaft mit ihnen Dante's hochgesinntem Geiste nicht lange; mehr noch als das Unglück selbst drückte es ihn, durch das gleiche Schicksal an die Niedrigen und Gemeinen gekettet zu sein. In den berühmten Versen, in denen er sich von seinem Vorfahren Cacciaguida sein Loos prophezeien läßt, heißt es (Parad. XVII, 61 ff. Uebers. Witte's):

Was dir die Schultern mehr noch wird beschweren,
Ist die nichtsnutz'ge schmähliche Gesellschaft,
Mit der du fallen wirst in diese Schlucht.
In allem thöricht, undankbar und schlecht

Wird gegen dich sie sein; doch ihre Schläfe,
Nicht deine, werden bald darob sich röthen.
Wie viehisch schlecht sie ist, das wird ihr Fortgang
Beweisen, und zum Ruhm wird dir gereichen,
Daß du dir für dich selbst Parthei gebildet.

Da er sich nicht mehr verstanden sieht, weder von den einen noch von den anderen, weder von Guelfen noch von Ghibellinen, so zieht er sich in sich selbst zurück, bildet, wie sein stolzes Wort lautet, eine Parthei für sich. Dieses geschah wahrscheinlich 1303, nachdem im Frühling beim Castell Pulicciano die Waffen der Verbannten unterlegen waren. Noch in demselben Jahre 1303 oder zu Anfang des folgenden ging er nach Oberitalien, wo er eine erste Zufluchtsstätte am Hofe Bartolommeo's della Scala zu Verona fand. Als Papst Bonifaz gestorben war, sandte sein milde gesinnter Nachfolger Benedict XI. Anfang März 1304 den Cardinal Niccolò von Prato, Bischof von Ostia, zur Herstellung des Friedens nach Florenz; aber seine Bemühungen blieben erfolglos. Am 20. Juli machten die Bianchi unter Baschiera della Tosa von La Lastra aus einen Angriff auf Florenz, drangen tief in die Stadt ein, verscherzten aber durch Uebereilung ihr Glück und wurden wieder zurückgeschlagen. 1306 (den 10. April) fiel Pistoia, welches Tolosato degli Uberti fast ein Jahr lang mannhaft vertheidigt hatte, und bald darauf bekamen die Florentiner Montaccenico durch Verrath der Ubaldini in ihre Gewalt. Die neuen Verhandlungen des päpstlichen Friedensstifters Cardinals Napoleone Orsini mißlangen wiederum, und so war im Jahre 1307 die Hoffnung der verbannten Parthei völlig niedergeschlagen. Dante führte ein irrendes Leben, oft von wirklicher Noth gedrückt, gezwungen, fremde Hülfe für seinen Unterhalt anzurufen, da man seinen geringen Besitz in Florenz confiscirt hatte. In seinem Beileidsschreiben auf den Tod Alessandro's da Romena an dessen Neffen Oberto und Guido (gegen 1304) sagt er, die Armuth habe ihn verhindert, zu dem Begräbnisse zu erscheinen. Einer so stolzen Seele mußte es besonders hart ankommen, von fremder Gnade zu leben, welche die Fürsten und Herren jener Zeit oft nicht ohne verletzende Beimischung gewährten:

Dann wirst Du fühlen, wie das fremde Brot

So salzig schmeckt, und welch' ein harter Pfad ist
Die fremden Treppen auf und ab zu steigen,

verkündet Cacciaguida an der erwähnten Stelle des Paradieses, und rührend ist die Klage des Dichters über sein Exil zu Anfang des Convivio (I, 3): „Beinahe durch alle Gegenden, über welche sich diese Sprache erstreckt, bin ich umherirrend, fast bettelnd gezogen, indem ich gegen meinen Willen die Wunde zeigte, die mir das Schicksal geschlagen hat. . . . Wahrhaftig, ich bin ein Schiff gewesen ohne Segel und ohne Steuer"[1]. . . . Die sämmtlichen Orte zu constatiren, an denen er nach einander geweilt hat, ist heut' durchaus unmöglich, und nur hie und da sind uns einzelne Punkte dieser traurigen Wanderschaft durch Documente bekannt. Am 27. August 1306 befand er sich in Padua, wo er Zeuge bei Abschluß eines notariellen Aktes war. Am 6. Oktober desselben Jahres unterzeichnete er in Sarzana in der Lunigiana als Procurator des Marchese Franceschino Malaspina den Friedensvertrag zwischen dessen Familie und dem Bischof Antonio von Luni. In diese Zeit wird also auch der längere Aufenthalt Dante's am Hofe der Malaspina zu setzen sein, welche er dankbar im 8. Gesange des Purgatorio gefeiert hat. Dann begab er sich nach dem Casentino, man hat vermuthet, doch ohne sichere Gründe, zu Guido Salvatico, aus der Linie der Grafen Guidi von Dovadola. Von hier schrieb er an Moroello Malaspina von Villafranca, bei dem er zuletzt vor seiner Abreise verweilt hatte, einen Brief, in welchem er ihm erzählt, wie er, an die Quellen des Arno gelangt, plötzlich von einer heftigen Liebe ergriffen worden sei, und wie er so seinen Vorsatz habe aufgeben müssen, nicht mehr die Frauen zu besingen, und sich nur noch den ernsten Betrachtungen der Wissenschaft hinzugeben, und er sendet ihm eine Canzone, welche seine neue Leidenschaft schildert.

Diese Empfindung, welche den mehr als vierzigjährigen, von Sorgen bedrückten, mit den höchsten Gedanken beschäftigten Mann erfaßte, war offenbar eine solche reine, platonische Liebe, wie sie vorzugsweise die Dichtung inspirirte. Die Darstellungsweise des

[1]) Daß es wirklich zum Betteln bei den Großen kommen mußte, zeigt der Brief an Can Grande, § 32.

Briefes mit ihren gewaltigen Bildern spricht nicht dagegen; die Geliebte ist eine Erscheinung, die herabsteigt wie der Blitz; wie ein Donnerschlag trifft ihn die Flamme ihrer Schönheit. Die Canzone, welche theilweise dieselben Ausdrücke enthält wie der Brief, hat durchaus den Charakter der philosophischen florentiner Schule; die Seele malt sich Madonna's Bild und betrachtet es, und erzürnt sich dann gegen sich selbst, da sie das Feuer entzündet hat, welches sie verzehrt; das Leben flieht, wie Amore ihn trifft; darauf kehrt die Seele in das Herz zurück, und der Liebende, die Wunde betrachtend, welche ihn vernichtete, zittert voll Furcht. Nur einer solchen spiritualen Empfindung, als der Wurzel der Poesie, konnte er auch die Wichtigkeit beilegen, um von ihr einem Fürsten zu schreiben. Eine neue Liebe schien wohl im Widerspruche mit Dante's damaliger Lage und Denkweise; allein, wer deshalb das ganze Verhältniß leugnet, den Brief für unecht oder ihn und die Canzone für allegorisch erklärt, der kennt eben die Widersprüche des menschlichen Herzens nicht. Auf eine andere vorübergehende Neigung, welche in die Zeit der Verbannung fällt, deutet eine Stelle des Purgatorio. Dieselbe ist sehr dunkel und hat um so mannichfaltigeren Vermuthungen Raum gegeben. Als Dante sich der Seele des Dichters Buonagiunta von Lucca naht, hört er ihn etwas murmeln und vernimmt den Namen Gentucca; weiter sagt jener zu ihm (Purg. XXIV, 43 ff.): „Ein Weib ist geboren, und sie trägt noch nicht die Kopfbinde (ist noch nicht verheirathet), welche dir meine Stadt lieb machen wird, wie sehr man sie auch tadeln mag. Du wirst dahingehen mit dieser Voraussicht; wenn in meinem Murmeln du Irriges verstanden hast, so werden die Ereignisse dich aufklären.“ Also liebte Dante einmal in Lucca eine Frau namens Gentucca, welche im Jahre 1300 noch unverheirathet war. Das ist Alles, was wir erfahren, und, was man über die Person der Gentucca vermuthet hat, entbehrt jeder Grundlage. Nur das scheint mir unzweifelhaft, daß auch dieses ein reines, spirituales Verhältniß gewesen ist; sonst hätte Dante es nicht an dieser Stelle seiner mystischen Reise verewigt. Es fragt sich, wann fand der Aufenthalt in Lucca statt? Im Allgemeinen nimmt man an, daß es zwischen 1314 und 1316 gewesen sei, als Uguccione della Fag-

giuola sich der Stadt bemächtigt hatte; denn vorher hielt sie sich zur guelfischen Parthei und stand mit Florenz im Bunde. Aber Witte hat mit Recht diese Datirung für unsicher erklärt; seitdem er Parthei für sich gebildet, hatte Dante keinen Grund, den Aufenthalt bei Guelfen zu meiden, und Guelfen waren mehrere seiner edelsten Gönner, die Malaspina und später Guido von Polenta, bei dem er starb. In einer Zeit, wo die Kämpfe aufgehört hatten, d. h. zwischen 1307 und 1310, konnte er also recht wohl einen Besuch in Lucca machen. Er selbst war damals versöhnlich gestimmt; das sieht man aus dem Convivio, wo sich kein heftiges Wort gegen seine Vaterstadt, vielmehr der Wunsch ausgesprochen findet, mit Einwilligung von deren Bürgern, dort den müden Geist ausruhen lassen und, was ihm noch vom Leben bleibe, verbringen zu können (I, 3), und, nach Leonardo Aretino, richtete er ein Schreiben an das florentinische Volk, welches seine Unschuld darlegte und mit den Worten Micha (VI, 3) begann: Popule mee, quid feci tibi?

Ueber die Irrfahrten des Dichters und seine Gemüthsstimmung in dieser Zeit würde den interessantesten Aufschluß der Brief des Bruders Ilario geben, wenn nicht die Echtheit desselben starkem Zweifel unterläge. Der Verfasser, ein Mönch des Klosters Santa Croce del Corvo in der Lunigiana, sendet an Uguccione della Faggiuola den ersten Theil der Comödie, und schreibt ihm, es sei der, dessen Werk er hier erhalte, zu dem Kloster gekommen, und gefragt, was er suche, habe er geschwiegen und die Gebäude betrachtet, und endlich auf erneute Frage sie angeschaut und geantwortet: „Frieden.“ Als er mit Ilario näher bekannt geworden, habe er ein Büchlein aus dem Busen gezogen und es dem Mönche gereicht, und, als dieser sich wunderte, daß es italienisch geschrieben, gesagt, er habe es zuerst lateinisch begonnen, aber dann die andere Sprache gewählt, weil die Kenntniß des Lateinischen mehr und mehr schwinde. Ilario sollte es mit Glossen versehen an Uguccione schicken; die anderen beiden Theile würden Moroello Malaspina und Friedrich von Sicilien gewidmet werden. Nach der Aussage des Mönches hätte sich Dante, als er in dem Kloster Santa Croce del Corvo einkehrte, auf dem Wege ad partes ultramontanas, d. h., wie

ohne Zweifel gemeint ist, nach Frankreich befunden. Dieses Schreiben enthält höchst unwahrscheinliche Dinge; wie soll man besonders glauben, daß Dante einem unbekannten Mönche sein Werk zur Uebermittelung und zum Postilliren übergeben habe, und daß dieser, der bis dahin nicht einmal von der Existenz des Buches gewußt hatte, nach mehrstündigem Gespräche mit dem Dichter schon zu einer solchen Arbeit befähigt gewesen wäre? Daher ist der Brief seit lange als apocryph betrachtet worden. Scheffer-Boichorst suchte ihn zu retten; aber höchstens hat er erwiesen, daß er eine sehr alte Fälschung ist, und daß ihn Boccaccio für echt hielt. Scheffer-Boichorst setzt ihn 1306; damals sei ja Dante faktisch in der Lunigiana gewesen, vermuthlich also auf dem Wege nach Paris. Er vergißt, daß 1306 oder 1307 Dante sich von der Lunigiana an die Arnoquellen begab, welche doch nicht auf dem Wege von Sarzana nach Frankreich liegen. Von einer Reise Dante's nach Paris berichten übrigens auch Villani und Boccaccio; hat dieselbe wirklich je stattgefunden, so war es am wahrscheinlichsten zwischen 1307 und 1310; aber vielleicht haben die beiden alten Biographen nur aus einer unsicheren, etwa auf Dante's theologische Kenntnisse gegründeten Tradition diese Nachricht von einem Studienaufenthalt an der berühmtesten theologischen Hochschule geschöpft; eine solche Bekanntschaft mit französischen Dingen, wie der Dichter sie in seinen Werken zeigt, konnte er besitzen, ohne Frankreich je gesehen zu haben.

Während Dante sich noch mit der Hoffnung auf eine friedliche Rückkehr nach Florenz trug, eröffnete sich unerwartet von einer anderen Seite für seine Wünsche eine Aussicht, welche ganz besonders mit seinen politischen Ueberzeugungen im Einklange stand. Der neue deutsche Kaiser Heinrich VII. stieg mit einem Heere nach Italien herab, um die lange mißachteten Rechte des Kaiserthums zu wahren und Ordnung im Lande herzustellen. In dem Convivio, wo er philosophische Wahrheiten lehrte, hatte Dante nebenher auch ein politisches Glaubensbekenntniß abgelegt (IV, 4 f.); denn Philosophie und Politik waren für ihn nicht gesondert, und die letztere bildete einen integrirenden Bestandtheil der Moral. Damit die Menschheit hienieden ihr Ziel erreiche, d. h. die Glückseligkeit in

Uebung der Tugend, bedarf sie des Friedens; es herrscht aber beständig Streit in der Welt, wenn es nicht einen Herrscher giebt, der selber nichts begehrt, weil ihm bereits alles unterthan ist, der daher gerecht regiert, und Fürsten und Städte unter einander in Eintracht erhält. Diese Universalmonarchie, die eine Quelle aller irdischen Macht, welche für das Heil der Menschheit unentbehrlich ist, war für Dante das römische Kaiserthum, und er zeigt, wie das römische Volk, „das heilige Volk, mit dessen Blut das hohe trojanische gemischt war", nicht durch bloße Gewalt zur Herrschaft über die Welt gelangte, sondern von Gott zu deren Träger providentiell bestimmt war. So war der römische Kaiser die legitime Macht, welche allenthalben einzugreifen hatte, wo Wirren herrschten und Unrecht geschah, und diese politische Theorie Dante's, welche seit Friedrichs II. Tode ein bloßes Ideal gewesen, fand sich realisirt, als Heinrich VII. im Oktober 1310 die Alpen überschritt. Und er kam in der That mit den edelsten, reinsten Absichten, erfüllt von der höchsten Idee seines Herrscheramtes, nicht als Beschützer einer Parthei, sondern als wahrhafter Friedensstifter, nicht gegen die Kirche, sondern mit ihr im Einvernehmen und zur Beschirmung ihres Ansehens. Dante sah in ihm wie von Gott selbst gesendet den politischen Erlöser, der alle Wunden seines unglücklichen Landes heilen, der ihm selbst, dem Gerechten, dem unschuldig Verfolgten, die Thore seiner Vaterstadt öffnen werde. Er eilt, mit eigenen Augen den Erwählten des Herrn zu schauen; er zweifelt nicht an dem Erfolge; denn in seiner ersten Freude kann er nicht glauben, daß jemand sich der göttlichen Vorsehung widersetzen wolle, die sich hier so offenbar enthüllte. So, um der heiligen Sache zu dienen, wie er kann, schreibt er einen lateinischen Brief an die Fürsten und Völker Italiens mit der Aufschrift: „Alle und einzelne die Könige Italiens und die Senatoren der ewigen Stadt, sowie die Herzöge, Markgrafen, Grafen und Völker bittet der niedere Italiener (humilis Italus) Dante Allaghieri aus Florenz, der ohne Schuld verbannt ist, um Frieden." Die Sonne des Friedens und der Gerechtigkeit, sagt er, erscheine. Italien, jetzt sogar den Sarazenen bemitleidenswerth, soll sich freuen; denn bald wird es der Erde beneidenswerth sein, da der Gatte naht, der Trost der Welt.

Alle sollen sich demüthig dem Kaiser unterwerfen, dem Alles gehört, der herabsteigt, das Recht und mehr noch die Milde walten zu lassen. Die Niedergedrückten aber mögen hoffen und vertrauen. Und er mahnt an den göttlichen Ursprung des römischen Reiches und der kaiserlichen Macht, wovon er im Convivio gehandelt hatte. Die geistliche und die weltliche Gewalt wurden seit Innocenz III. und vielleicht länger oft dargestellt unter dem Bilde des größeren und des kleineren Lichtes, der Sonne und des Mondes, die Gott im Anfange schuf. Auch Dante hat es hier verwendet. Papst und Kaiser wirken zusammen; Papst Clemens erleuchtet den Herrscher mit dem Lichte des apostolischen Segens, „damit, wo der geistliche Strahl nicht hinreicht, der Glanz des kleineren Lichtes Helligkeit verbreite." Dieser Brief, wie die andern Schreiben Dante's über öffentliche Dinge, ist in einer feierlichen Sprache abgefaßt, erfüllt mit biblischen Worten, mit Ausdrücken und Bildern von einer gesuchten Bedeutsamkeit und Erhabenheit; es ist jener emphatische Styl, wie er durch Pier della Vigna und seine Freunde an Friedrichs II. Hofe für politische Schriftstücke aufgekommen war.

Aber den unversöhnlichen Partheien der italienischen Städte war mit des Kaisers für Alle gleiche Gerechtigkeit und Milde nicht gedient; sie führten vor seinen Augen ihren alten Streit fort; die guelfischen Communen zeigten sich feindselig und trieben damit ihn selbst zu Strenge und Grausamkeit. Florenz ward der Mittelpunkt des Widerstandes gegen den Kaiser in Italien; es agitirte auf das heftigste gegen ihn und erregte ihm allenthalben Feinde und Hindernisse. Als er das sieht, schleudert der Dichter, enttäuscht und erbittert, ein neues Schreiben gegen seine Vaterstadt: „Dante Allaghieri, Florentiner und Verbannter ohne Schuld, an die höchst verbrecherischen drinnen befindlichen Florentiner (sceleratissimis Florentinis intrinsecis)," wo er ihnen furchtbare Strafe für ihre Verstocktheit prophezeit; zu spät sei es für die Reue, und ihre Mauern und Zinnen würden sie nicht schützen, wenn der kaiserliche Aar Verderben bringend herbeischwebe. Er nennt sie „oh eitelste der Toskaner, unsinnig durch Natur und Laster!" „Oh elendeste Nachkommenschaft der Fäsulaner!" ruft er aus, „oh neue punische Barbarei!" In seiner schwärmerischen Verehrung für die kaiserliche

Majestät wagt er es, wie Friedrich II. that, sie mit Christus zu vergleichen; auch Heinrich, der göttliche Triumphator, nimmt freiwillig unsere Sünden auf sich, so daß auch auf ihn Jesaias' Prophezeiung paßt [1]). Dieser Brief ist datirt von der Quelle des Arno, den 31. März 1311; man vermuthet, daß er sich bei dem Grafen Guidonovello von Battifolle zu Poppi aufhielt, und zwar deshalb, weil man von drei damals an die Kaiserin Margarethe gerichteten Briefen der Gemahlin jenes Grafen annimmt, daß sie von Dante in ihrem Namen verfaßt seien; doch bleibt das unsicher. Als Dante sah, daß Heinrich seine Zeit im Norden mit der Züchtigung der Rebellen verlor, schrieb er am 18. April, wiederum von der Quelle des Arno, an ihn selbst im Namen der wohlgesinnten Toskaner, indem er ihn ermahnte, sich nicht mit den Unternehmungen gegen die lombardischen Städte aufzuhalten; denn es sei unnütz, der Hydra die Köpfe abzuschlagen; vielmehr müsse man die Aufsässigen alsbald in ihrem wahren Centrum angreifen. „Weißt du es etwa nicht," schreibt er, „wo die stinkende Füchsin, sicher vor den Jägern, ihr Lager gewählt hat? Gewiß, nicht trinkt die Verbrecherische aus dem reißenden Po, noch aus deinem Tiber, sondern ihr Maul verunreinigt die Gewässer des Arnoflusses, und Florenz (weißt du es etwa nicht?) wird diese grausige Verderbniß genannt. Das ist die Viper, welche sich gegen die Eingeweide ihrer Mutter wendet; das ist das reudige Schaf, welches mit seiner Ansteckung die Heerde des Herrn befleckt; das ist die ruchlose Myrrha, welche glüht nach den Umarmungen ihres Vaters." Ja, er citirt dem Kaiser die Verse Lucans, mit denen Curio Cäsar antreibt, den Rubicon zu überschreiten, während die Feinde noch schlecht gerüstet sind, jenen selben Rath, wegen dessen er Curio in die Hölle unter die Anstifter des Bürgerkrieges setzte. Heinrich kam endlich wirklich nach Mittelitalien, empfing in Rom die Kaiserkrone aus den Händen päpstlicher Legaten, belagerte dann Florenz, das er in die Reichsacht gethan hatte, mußte jedoch unverrichteter Sache abziehen und starb plötzlich den 24. August 1313 zu Buonconvento, südlich von

---

[1]) Im Briefe an den Kaiser wendet er auf ihn die Worte an: Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi.

Siena, im Begriffe, König Robert von Neapel anzugreifen. Die Florentiner aber hatten inzwischen auf die Agitationen ihrer Verbannten mit der sogenannten Riforma des Baldo d'Aguglione geantwortet, einer Verordnung der Signorie vom 2. September 1311, welche viele als gute Guelfen vom Banne befreite, für mehr als tausend andere dagegen die alte Verurtheilung aufrecht erhielt; unter den letzteren befand sich auch Dante.

Die Theilnahme Dante's an diesen politischen Ereignissen offenbart uns seine ungestüme Natur. Die Ideen entflammen sich in ihm, beherrschen seine ganze Seele; für ihn giebt es kein Schwanken und Zweifeln; an seinen politischen Grundsätzen hängt er mit jenem selben Enthusiasmus, wie an seinen philosophischen und theologischen Doctrinen. Er denkt nicht an die persönlichen Interessen; es ist seine feste Ueberzeugung, daß, was er will, wirklich das Gute für Alle ist, das einzige Gute, daß das die Wahrheit ist und das Recht, daß er für die Wahrheit und das Recht kämpft gegen die Verbrecherischen, welche sie verfinstern und zerstören wollen, gegen die verabscheuungswürdigen Feinde Gottes und seines Erwählten. Was Wunder also, wenn er ihre Vernichtung wünscht, mögen es auch seine eigenen Mitbürger sein?

Das römische Kaiserthum hatte nach dem Begriffe des Mittelalters rechtlich nicht aufgehört zu existiren; in Karl d. Gr. hatte es sich erneuert, dann auf die deutschen Könige verpflanzt, war es, wie man meinte, doch immer die nämliche alte Institution, bedeutete immer noch die Herrschaft des römischen Volkes über die Erde. An diese Idee knüpfte sich daher eine patriotische Empfindung; Dante, stolz selber aus römischem Blute zu stammen, sah hier das glorreiche Primat seiner eigenen, von Gott zur Regentin der Völker eingesetzten Nation. Rom, Italien war der Mittelpunkt, „der Garten" des Reiches, wie es in der Comödie heißt, nicht Deutschland; der Kaiser selbst verlor seinen nationalen Charakter, nachdem auf ihn die Würde des römischen Volkes übertragen worden, oder vielmehr in ihm ihren Ausdruck erhalten hatte. Aber dieses politische Ideal Dante's gehörte der Vergangenheit an; in den Bestrebungen des von ihm hoch verehrten Friedrich II. fand er den letzten bedeutenden Versuch zu seiner Realisirung, den letz-

ten gewaltigen Kaiser, und er erwartete die Wiederkehr eines solchen, eines politischen Messias. Dieser patriotischen Illusion blieb er, auch nach dem Mißglücken von Heinrichs VII. Römerzuge, treu bis an sein Ende. In seinerl ateinischen Schrift De Monarchia, welche, wie neuerdings erwiesen wurde, seinen letzten Lebensjahren angehört, gab er eine nochmalige Darstellung seiner Theorieen, welche die im Convivio und den Briefen gethanen Aeußerungen erweiterte und vervollständigte.

Dieses Werk erstrebt eine strenge Wissenschaftlichkeit; die politischen Stürme sind vorüber, und durch die Objektivität der Auseinandersetzung will der Verfasser um so überzeugender wirken. Daher finden wir hier noch mehr als in anderen Schriften Dante's die schulmäßige Methode; der Anfang wird ab ovo gemacht, von Prinzipien, welche ganz unzweifelhaft sind, und der Fortgang der Untersuchung geschieht im Schema regelrechter Syllogismen, mit ihren Obersätzen, Untersätzen und Conclusionen. Aber die Entschiedenheit und Consequenz der Doctrin, der hohe Sinn, welcher sich in ihr ausdrückt, und die unerschütterliche Ueberzeugungstreue, welche die Darstellung durchdringt, verfehlen nicht, unser Interesse zu fesseln. Das erste Buch beweist wiederum die Nothwendigkeit der Universalmonarchie, welche allein der Menschheit den Frieden, die Bedingung für Erreichung ihres Zweckes geben könne; der Monarch übt am vollkommensten die Gerechtigkeit; denn er kann nichts für sich begehren, da er Alles hat, und seine Macht zur Ausführung ist unbeschränkt. Unter seiner Regierung genießt die Menschheit die wahre Freiheit, indem die Begierde durch die Vernunft gelenkt wird. Aber der Monarch ist als Oberhaupt zu verstehen; nicht jede Regierungshandlung vollzieht er selbst; denn die verschiedenen Völker müssen verschieden regiert werden; unter dem allgemeinen Herrscher stehen die einzelnen Fürsten, deren Macht von jenem ausgeht. Dante denkt daher, bei allem nationalen Patriotismus, bei aller heißen Liebe für Italien und dem Verlangen, es in Ruhe und Eintracht zu sehen, nicht an eine wahre politische Einheit seines Vaterlandes, außer insofern er an die Einheit der Menschheit denkt. Die göttliche Erwählung des römischen Volkes zum Träger dieser Monarchie wird dann im 2. Buche aus dem Gange der

Geschichte, in der man den Finger Gottes sieht, und aus Handlungen und Worten Christi dargethan. Das 3. Buch ist das wichtigste, da es das Verhältniß der geistlichen und der weltlichen Macht zu einander behandelt, einen Punkt, den Dante bisher noch nicht berührt hatte. Hier vertheidigt er die ghibellinische Idee der Unabhängigkeit des Kaiserthums vom Papstthum und knüpft an jene epochemachende Formulirung an, welche der Gedanke bei den großen Ghibellinen der Vergangenheit, Friedrich II. und Pier della Vigna in ihrer Polemik gegen die Curie erhalten hatte. In diesem Streite verwendete man, nach der Sitte der Zeit, gern Bibelstellen, denen man eine mystische Auslegung gab, statt der Beweise; man kämpfte mit ihnen von beiden Seiten, indem man sie verschieden erklärte. Bei Friedrich II. erscheint jenes Bild der beiden Lichter, welche Gott im Anfange schuf, und welche leuchten ein jedes in seinem Bereiche, ohne sich zu stören. Auch Dante hatte sich ohne Scheu dieses Bildes in seinem Briefe an die Fürsten und Völker Italiens und dem an die Florentiner bedient, zu der Zeit, als Papst Clemens und Kaiser Heinrich einträchtig waren. Aber die päpstliche Parthei folgerte daraus den Vorrang des Priesterthums, von welchem die weltliche Macht ausgehe, wie das Licht des Mondes von der Sonne. In der Monarchie leugnet daher der Verfasser die Zulässigkeit der mystischen Beziehung jener Bibelstelle auf Papst und Kaiser, und selbst wolle man sie acceptiren, so habe sie doch nicht diese Bedeutung; denn der Mond erhält von der Sonne Licht und Kraft, nicht seine Existenz; so bestrahlt das Papstthum das Kaiserthum mit dem Lichte der Gnade, damit es tugendhafter wirke, aber giebt ihm nicht seinen Bestand. Und so weist Dante die übrigen Argumente der Gegner zurück, dasjenige der beiden Schwerter, das der Schenkung Constantins, das von der Erhebung Karls des Großen durch Hadrian, u. s. w. Die Kirche kann die Macht nicht verleihen, welche sie selbst nicht innehat, und ihr Reich ist nicht von dieser Welt, ihr irdischer Besitz ein Mißbrauch, soweit er nicht betrachtet wird als ein bloßes Depositum zur Spende für die Armen. Vielmehr geht die Autorität des Kaisers ebensowohl direkt von Gott aus, wie diejenige des Papstes, und die beiden Institutionen, von einander unabhängig, sind bestimmt, sich gegenseitig zu ergänzen

betreten. Wenn man auf keinem solchen nach Florenz gelangt, so werde ich nach Florenz niemals gelangen. Wie denn? werde ich nicht allenthalben den Glanz der Sonne und der Gestirne schauen? Werde ich nicht allenthalben unter dem Himmel über die süßen Wahrheiten nachsinnen können, wenn ich nicht zuvor mich ruhmlos, ja beschimpft mache vor dem Volke und der Stadt Florenz? Und auch das Brot wird mir nicht fehlen." — Diese Worte malen uns auf das lebendigste jenes hohe moralische Bewußtsein, jene stolze Seele, welche auch in so vielen Leiden ihre Größe nicht verliert, welche, ehe sie eine Niedrigkeit begeht, lieber auf die theuersten Hoffnungen verzichtet. Im Unglücke früh gealtert, müde und nach Ruhe sich sehnend, zieht er dennoch seine Würde der so heiß ersehnten Rückkehr in das „süße Nest" vor, und bleibt in der Verbannung.

Das Ende seines Lebens verbrachte Dante in Ravenna bei seinem edlen Freunde und Beschützer Guido Novello von Polenta, dem Herrn der Stadt, dem Neffen der in der Comödie besungenen Francesca da Rimini. Wenn der nur in einer italienischen Uebersetzung vorhandene Brief des Dichters an Guido aus Venedig vom 30. März 1314 echt ist, in welchem er dem Fürsten über den schlechten Erfolg einer Botschaft an den venetianischen Rath Bericht erstattet, so hätte sich Dante, wie auch Boccaccio erzählt, schon bald nach Heinrichs VII. Tode nach Ravenna begeben. Jedenfalls ist anzunehmen, daß er hier eine Reihe von Jahren geweilt hat, und daß sich sein persönlicher Verkehr mit Can Grande della Scala, dem Herrn von Verona, auf einige kürzere Besuche beschränkte. Can Grande war der hervorragendste unter den ghibellinischen Fürsten Italiens, die größte Hoffnung der Parthei; Heinrich VII. hatte ihn zum Reichsvicar von Verona gemacht, und später im Jahre 1318 (d. 18. Dezember) ward er in Soncino zum Capitän des Ghibellinenbundes der Lombardei erwählt. Auch Dante hegte von ihm hohe Erwartungen, wie die geheimnißvollen prophetischen Worte Cacciaguida's im 17. Gesange des Paradieses zeigen. Er widmete ihm die dritte Cantica der Comödie mit einem Briefe, der spätestens 1318 geschrieben ist, da er Can Grande noch nicht den zu Soncino erhaltenen Titel giebt. Damals kannte ihn Dante

schon persönlich. Zu Anfang 1320 war er von neuem in Verona; er diskutirte hier am 20. Januar öffentlich in der Capelle der heil. Helena ein Problem der Physik, über welches man bereits vorher in Mantua ohne rechtes Resultat gestritten hatte, nämlich die Frage, ob sich das Wasser irgendwo höher erhebe als die nicht bespülte Erdoberfläche. Sein glühender Trieb nach Wahrheit ließ ihm keine Ruhe, ehe er eine definitive Entscheidung gewonnen hatte. Er antwortete im negativen Sinne und bewies seine Ansicht mit der üblichen scholastischen Umständlichkeit, fand auch die Ursache dafür, daß ein Theil der Erde (des schwereren Elementes) sich gegen das allgemeine Naturgesetz über das Wasser erhebe, und zwar in einem Einflusse der Fixsterne. Diese Untersuchung hat er dann niedergeschrieben, damit seine Ergebnisse nicht gefälscht würden.

Ravenna, die stille, zauberhafte Stadt, mit ihrem Reichthum an Denkmälern der ersten christlichen Kunstepoche, ist geheiligt auch durch das Andenken Dante's, dem es den letzten Zufluchtsort gewährte. Hier war er mit der Vollendung seines großen Gedichtes beschäftigt. Sein Ruhm begann sich zu verbreiten; schon blickte man auf ihn mit Ehrfurcht und Bewunderung, obgleich wenige seine Größe völlig verstanden. Der Grammatiker Giovanni del Virgilio, welcher in Bologna öffentliche Schule hielt, richtete an Dante (frühestens 1318, nach den historischen Facten, von denen er redet) ein lateinisches Gedicht, in welchem er ihm Vorwürfe macht, daß er in der verachteten und gemeinen Vulgärsprache schreibe, und so die Perlen vor die Säue werfe, und wo er ihm große Ereignisse der Tagesgeschichte zur Behandlung in lateinischen Versen empfiehlt. Er werde dann, sagt er, gerne sein Herold sein, wenn er den Lorbeerkranz nehme. Dante antwortete mit einem lateinischen Hirtengedichte, welches, erfüllt von edlen Gedanken, von dem stolzen Bewußtsein des großen Künstlers, mit feiner Ironie die naseweise Zudringlichkeit zurückweist und hoch über dem steht, was man nachher von solchen Gedichten in Italien geschrieben hat; die pastorale Einkleidung ist hier keine müßige Spielerei, sondern wirkliches Mittel der Kunst, wo offene Rede schroff und verletzend gewesen wäre. Giovanni sendete nun gleichfalls ein Gedicht in Eclogenform, indem er Dante einlud nach Bologna zu kommen,

worauf wiederum die Ablehnung in einer Ecloge erfolgte. In der ersten Antwort an den Grammatiker sprach Dante die Hoffnung aus, dereinst doch noch am Arnoufer den Kranz zu erhalten, wenn er das Paradies veröffentlicht haben werde, und ganz ebenso schrieb er in der Comödie selber (Parad. XXV, 1 ff. Uebers. Witte's):

Geschäh' es je, daß das geweihte Lied,
An welches Hand gelegt so Erd' als Himmel,
Und welches Jahre lang mich hager machte,
Die Grausamkeit bezwänge, die mich ausschließt
Von jener schönen Hürde, drin als Lamm
Ich schlief, den Wölfen feind, die sie befehden,
Mit andrer Stimme und mit andrem Haare
Kehrt' ich dann heim als Dichter, um die Krone
Zu nehmen an dem Born, wo ich getauft ward.

So versprach er sich, nach so vielen Enttäuschungen, was er nicht mit Gewalt und nicht mit Versöhnlichkeit erreicht hatte, sein Dichterruhm werde ihm die Heimkehr erwirken, wenn die gewaltige Schöpfung vollendet vor aller Augen dastehe. Er erlebte es nicht mehr. Er starb den 14. September 1321, im Alter von 56 Jahren. Guido Novello ließ ihn mit großen Ehren bestatten; aber, bald danach selbst aus Ravenna vertrieben, konnte er ihm nicht ein solches Denkmal errichten, wie er es vorhatte. Viel später erst (1483) ließ Bernardo Bembo, der Vater des berühmten Cardinals Pietro, das Grabmal mit dem noch vorhandenen Relief von Pietro Lombardi verzieren; auf Befehl des Cardinallegaten Domenico Maria Corsi ward 1692 die ganze Capelle restaurirt, und 1780 erhielt dieselbe durch den Cardinallegaten Luigi Valenti Gonzaga die Gestalt, in welcher man sie heut' neben der alten Kirche der Franziskaner sieht. Das stiefmütterliche Florenz, welches den lebendigen Dichter in seinen Mauern nicht dulden wollte, hat sich dann reuig oft, aber vergeblich bemüht, die Gebeine des Todten zu erlangen, und mußte sich begnügen, ihn mit einem Kenotaph in Sta. Croce zu ehren (1829). Der 600jährige Geburtstag Dante's 1865 wurde zu der großartigsten patriotischen Feier durch ganz Italien, und in allen bedeutenden Städten wurden ihm Statuen errichtet.

Dante, der nach dem Tode der Beatrice sich mit so großem Eifer den philosophischen Studien gewidmet hatte, wendete sich dann

auch mehr und mehr der Theologie zu, welche damals ja mit der Philosophie in so inniger Verknüpfung stand. Diese Studien linderten den Kummer des Verbannten; die Wissenschaft der Offenbarung ward ihm eine zweite Trösterin, eine himmliche Beatrice. Die erste Beatrice war verdrängt worden von der Donna gentile, von der Philosophie, welche die zweite Lyrik inspirirte; diese Trösterin muß sich in der späteren Zeit einer anderen unterordnen, der zweiten Beatrice, der Theologie, welche allegorisch unter jenem reinen und theuren Bilde der Jugendgeliebten erscheint und das große Gedicht, die Comödie inspirirt.

Ein Laie von solcher Gelehrsamkeit wie Dante ist eine in jener Zeit wohl nur in Italien mögliche Erscheinung. Er kennt die classischen Dichter, Horaz, Ovid, Lucan, Terenz, Statius und den, welchen er für den größten von allen hält, seinen Virgil; er liest Aristoteles, Boëtius und Tullius, und liest auch Albertus Magnus, Thomas und Bonaventura; er schreibt in lateinischer und vulgärer Sprache über die höchsten Probleme, über die Fragen der Philosophie, der Politik, der Sprache und Dichtung, so viele und so verschiedene Werke, und ein jedes wichtig und charakteristisch. Er ward als ein Wunder des Wissens und der Tiefe betrachtet von den Zeitgenossen und der Nachwelt, und er war es in der That. Aber man darf aus ihm nicht einen großen Reformator des Denkens, den Begründer einer neuen Aera machen wollen. Er ist der große Mann, aber der Mann seiner Zeit; er löst sich nicht los von ihr, sondern steht fest in ihr gewurzelt, ist der vollendetste und lebendigste Ausdruck des italienischen Mittelalters, nimmt Theil an seinen Ideen, an seinen Irrthümern und Vorurtheilen, aber auch an seiner Kraft und seiner Größe. Es war jenes Zeitalter, welches so viele starke Charaktere, so viele Menschen aus einem Guße hervorbrachte, welches die großen noch nicht von den Fortschritten der Cultur gezügelten Leidenschaften sich entwickeln ließ. So ist auch Dante, und so lernen wir ihn kennen in dem wenigen, was uns von seinem Leben überliefert ist, und besser in seinen Schriften, einen großen Charakter, unerschüttert im Unglück, fest in seinen Entschlüssen, in dem, was er als das Rechte und Wahre erkannt hatte, von lebendigem Glauben, dabei von empfäng-

lichem Gemüth, leidenschaftlich, fähig der zartesten und fähig auch der wildesten Empfindungen.

Das letzte und höchste Resultat von Dante's Leben und Studien, der höchste poetische Ausdruck des italienischen Mittelalters überhaupt ist die Comödie.

XI.

Die Comödie.

Die erste Idee seines großen Gedichtes scheint frühzeitig in Dante's Geiste aufgetaucht zu sein. In der ersten Canzone der Vita Nuova: Donne che avete intelletto d'amore, bitten die Engel Gott, daß er Beatrice dem Himmel wiedergebe, und Gott antwortet:

Diletti miei, or sofferite in pace,
Che vostra speme sia, quanto mi piace,
Là, ov' è alcun che perder lei attende,
E che dirà nell' Inferno a' malnati:
Io vidi la speranza de' beati. [1])

Dies kann doch wohl nichts anderes bedeuten, als daß Dante schon damals an eine poetische Reise in das Jenseits dachte. Dann am Ende der Vita Nuova erzählt der Verfasser, es sei ihm eine wunderbare Vision erschienen, welche ihn zu dem Vorsatze brachte, nicht mehr von Beatrice zu sagen, bis daß er im Stande sein werde würdiger von ihr zu handeln. „Und um dahin zu gelangen, studire ich, soviel ich vermag, so wie sie es in Wahrheit weiß. Und wenn es dem gefällt, durch den alle Dinge Dasein haben, daß mein Leben noch einige Jahre fortdauere, so hoffe ich von ihr zu sagen, was noch von keiner jemals gesagt worden ist. Und dann mag es ihm gefallen, der Herr der Güte ist, daß meine Seele dahin-

---

[1]) „O meine Lieben, duldet nun in Frieden, daß eure Hoffnung, so lange es mir gefällt, da sei, wo einer ist, der erwartet sie zu verlieren, und der in der Hölle zu den Verdammten sagen wird: Ich sah die Hoffnung der Seeligen."

gehe zu schauen die Glorie ihrer Gebieterin." So schrieb er 1292, und das fiktive Jahr für die Handlung der Comödie ist 1300; jene Vision war eben noch nicht in allen Einzelheiten diejenige des Gedichtes, aber der Keim, aus welchem sich die letztere entfaltet hat.

In der That sind die Ideen der großen poetischen Schöpfungen derartig, daß sie nicht plötzlich erscheinen, um sich sofort zu realisiren; sondern sie entstehen allmählich, wachsen mit dem Genius selbst, schlagen immer tiefer Wurzeln in seiner Seele; sie werden ein Theil des inneren Lebens und Ziel dieses Lebens; sie erweitern sich und gestalten sich um, bis das reife Produkt dieser langen verborgenen Arbeit sichtbar zu Tage tritt. So mußte auch die Comödie werden; aber wenn wir die verschiedenen Stadien der Entwickelung voraussetzen können, so vermögen wir nicht ihre Spuren wirklich zu verfolgen. Der gute Novellist Giovanni Boccaccio, der uns in seiner Biographie Dante's so mancherlei Geschichtchen von dem Dichter erzählt, hat solche auch bezüglich seines großen Werkes. Danach wären die ersten sieben Gesänge noch in Florenz geschrieben und zur Zeit der Verurtheilung zusammen mit anderen Gegenständen in gewissen Koffern an einem sicheren Orte versteckt worden; später habe man die Papiere wieder aufgefunden und dem Dichter Dino Frescobaldi mitgetheilt, welcher, da er sah, was sie enthielten, sie an den Marchese Moroello Malaspina gesendet habe, bei dem sich Dante damals befand, und nun habe der Dichter, auf Bitten des Fürsten, seine Arbeit fortgesetzt, wie man sehr wohl im ersten Verse des achten Gesanges sehen könne:

Io dico seguitando ch' assai prima,

wo das Wiederanknüpfen des Fadens nach einer Unterbrechung ausgedrückt sei. Vielmehr aber wird die irrthümliche Auffassung dieses Verses erst der ganzen Erzählung den Ursprung gegeben haben, gegen welche dann Boccaccio selbst im Dantecommentar sehr gegründete Zweifel vorbrachte (Lez. 33); jedenfalls redet in der Gestalt, wie wir ihn haben, der 6. Gesang schon von der Verbannung. Boccaccio weiß uns ferner zu berichten, daß das Gedicht lateinisch begonnen worden war, und er citirt sogar zwei und einen

halben Hexameter dieser ersten Redaktion; hierauf aber habe Dante seine Ansicht geändert und statt dessen das volgare gewählt, weil für jenen hohen und der Größe des Gegenstandes wahrhaft würdigen Styl bei den Zeitgenossen das Verständniß gemangelt haben würde, ein Grund, der wenig zu Dante's Ideen über die Verwendung des Italienischen als Literatursprache paßt. Allein diese Nachricht und die citirten Verse entnahm Boccaccio wahrscheinlich dem Briefe Frate Ilario's, und ist dieser eine Fälschung, so sind sie es gleichfalls. Endlich finden wir bei dem Biographen noch eine wunderbare Geschichte von der postumen Publikation des Paradieses. Dante, sagt er, pflegte, wenn er 6 oder 8 Gesänge vollendet hatte, dieselben an Can Grande della Scala zu senden, und erst, nachdem dieser sie gelesen hatte, sie anderen mitzutheilen. Als er nun starb, fehlten die letzten 13 Gesänge, und, da man lange gesucht hatte, ohne sie finden zu können, und allgemein glaubte, sie seien gar nicht vorhanden, schickten sich schon Dante's Söhne Jacopo und Piero an, das Mangelnde zu ergänzen, als dem ersten der beiden der Vater im Traume erschien und ihm den Ort anzeigte, wo man das Gesuchte finden würde. Und wirklich entdeckte man in dem Hause, welches der Dichter in den letzten Tagen seines Lebens bewohnt hatte, verborgen in einer von niemand gekannten Nische der Mauer, das kostbare Manuscript, welches durch die Feuchtigkeit des Ortes schon mit Schimmel bedeckt und der Zerstörung nahe war. Wieviel hier Fabel und wieviel Wahrheit ist, läßt sich nicht mehr entscheiden. Nur dieses darf man als sicher betrachten, daß das Paradies bei Dante's Tode noch nicht veröffentlicht war, während Inferno und Purgatorio schon bei seinen Lebzeiten, sei es ganz, sei es theilweise dem Publikum bekannt wurden, wie uns die Aeußerungen von Zeitgenossen beweisen. Eine genauere Chronologie für die Abfassung der einzelnen Cantiche oder Gesänge zu versuchen, ist gewagt, und die, welche sich mit dieser Frage beschäftigten, sind zu den entgegengesetztesten Resultaten gelangt, von denen es sich kaum lohnt Notiz zu nehmen.

Nach Frate Ilario war das Inferno Uguccione della Faggiuola gewidmet, und die beiden anderen Cantiche sollten Moroello Malaspina und König Friedrich III. von Sicilien zugeeignet

werden. Ist etwas Wahres daran, so hätte Dante bezüglich des letzteren, von dem ja allerdings an verschiedenen Stellen des Purgatorio und des Paradiso, sowie auch in anderen Schriften des Dichters, in sehr wenig günstiger Weise geredet wird, seinen Vorsatz geändert; denn gerade für das Paradies ist der umfangreiche lateinische Dedicationsbrief erhalten, und derselbe ist an Can Grande della Scala gerichtet. Da er, sagt Dante in diesem Schreiben, beabsichtigte, ihm ein Geschenk zu machen, gemäß der Freundschaft, welche ihn mit dem Fürsten verbinde, und als Entgelt seiner Wohlthaten, und lange unter den Dingen suchte, die ihm zu Gebote standen, sei ihm als das würdigste die erhabene Cantica der Comödie erschienen, und hierauf giebt er ihm als Einleitung eine Erklärung über Inhalt und Bedeutung im allgemeinen und der ersten Verse des ersten Gesanges noch insbesondere, natürlich eine scholastische Erklärung, nach der Weise des Convivio, aber eine für uns sehr werthvolle, da sie uns die Absicht bekannt macht, welche der Dichter mit seinem Werke, das Bewußtsein, welches er von ihm hatte.

Er nennt die Comödie ein opus doctrinale, bei welchem man für die Erklärung sechs Dinge untersuchen müsse, den Gegenstand, den Verfasser, die Form, den Zweck, den Titel des Buches und die Art der Philosophie, der es angehört.

Der Sinn des Werkes ist nicht einer, sondern ein mehrfacher: wir haben einen Sinn, welchen der Buchstabe giebt, und einen anderen, den das giebt, was der Buchstabe bedeutet, und es folgt von neuem die Lehre von dem vierfachen Sinne, wie im Convivio; aber die drei letzten Arten, den allegorischen, moralischen und anagogischen begreift er, wie Thomas von Aquino, noch einmal unter einer allgemeiner gefaßten Kategorie des zweiten verborgenen Sinnes gegenüber dem unmittelbaren des Wortes; Thomas nannte ihn den spiritualen, Dante abermals den allegorischen, welche Bezeichnung ihrer eigentlichen Bedeutung nach auf alle drei Unterarten paßt.

Deshalb ist zwiefach auch der Gegenstand des Werkes, der erste, der buchstäbliche: der Zustand der Seelen nach dem Tode, der zweite, der allegorische: der Mensch, wie er gut oder schlecht handelnd nach der Freiheit des Willens der lohnenden und strafenden Gerechtigkeit unterworfen ist.

Und Comödie ist das ganze Gedicht betitelt, weil es in furchtbarer und häßlicher Weise beginnt mit der Hölle und mit dem endet, was schön und wünschenswerth ist, dem Paradiese, wie umgekehrt Tragödie das Werk heißt, welches zu Anfang herrlich und ruhig ist und häßlich und furchtbar am Schlusse. Und ferner kommt ihm der Name Comödie zu wegen des Styles, der feierlich und erhaben in der Tragödie, hier dagegen niedrig und anspruchslos ist, nämlich die Vulgärsprache, in der auch die Weiber mit einander reden.

Der Zweck des Ganzen ist, diejenigen, welche leben in diesem irdischen Dasein, aus dem Zustande des Elends zu befreien und sie zum Zustande der Glückseligkeit zu führen.

Die Art der Philosophie ist die moralische; denn die Absicht ist praktisch, und der spekulative Theil bleibt sekundär.

Dante's Comödie ist also die Darstellung eines moralisch religiösen Gedankens unter der allegorischen Form einer Vision der anderen Welt und mit einem didaktischen Zwecke.

Dieser religiös moralische Gedanke nun, nämlich der der Befreiung der Seele aus dem irdischen Elend, ist eben derselbe, welchen wir bereits als Grundidee einer reichen vorangegangenen Literatur kennen gelernt haben. Die mystischen Philosophen und Theologen, wie Hugo von S. Victor und der heilige Bonaventura, beschreiben die stufenweise Reinigung der Seele, ihre Erhebung aus den Fesseln der Sinnlichkeit zum höchsten Gute durch Contemplation und Ekstase, „die Reise des Geistes zu Gott," welche uns in Dante's eigenem Convivio dargestellt ist unter jenem schönen Bilde des von Haus zu Haus die Herberge suchenden Pilgers. Die Moralisten, wie Bono Giamboni, lassen sich auf die wahre Straße des Heiles führen von Madonna la Filosofia. Die volksthümlichen Dichter, Fra Jacopone, Barsegapè, Bonvesin, Giacomino, Uguccione von Lodi warnen vor den Eitelkeiten der Welt, richten die Geister auf das Ewige, indem sie Legenden und Mirakel erzählen, indem sie das jüngste Gericht beschreiben, die Schrecken des Abgrundes und die Freuden des Himmels ausmalen.

Und dieses letztere war die wirksamste und damit die populärste Weise, jenes Ziel der Belehrung und Besserung zu erreichen. Die große Frage war die des zukünftigen Lebens, des wahren

Lebens, welches beginnen sollte, wenn dieses erste falsche und elende zu Ende war, welches als eine bloße Vorbereitung zu dem zweiten galt. Indem man gerade das zweite Leben, die Qualen der Sünder in der Hölle, den Jubel der Seeligen im Paradiese den Lesern oder Zuschauern vor Augen brachte, gab man dem irdischen Dasein seine ganze Richtung. Die natürliche Form dieser Literatur war die Vision, welche eben den Schleier des Jenseits zerriß und dem menschlichen Blicke in seine Geheimnisse zu dringen gestattete. Die christliche Legende berichtete von solchen, welche gestorben und wiedererweckt worden waren, die also von der anderen Welt genaue Auskunft geben konnten. So hieß es von Lazarus, er habe ein Buch über die Höllenstrafen geschrieben, wie er sie mit eigenen Augen gesehen hatte. Der Apostel Paulus ward in den dritten Himmel entzückt, und in jener gemeinsamen lateinischen Literatur, welche die europäischen Nationen im Mittelalter besaßen, gab es eine Legende über die Vision des heiligen Paulus, welche frühzeitig in die Vulgärsprachen übertragen ward, und auf welche auch Dante im Inferno (II, 28) anspielt. Drei große Visionen des Jenseits aus dem 12. Jahrhundert, die wichtigsten und verbreitetsten von allen, stammen aus Irland, nämlich „die Reise des heiligen Brandanus mit seinen Mönchen, um die Insel der Verheißung der Heiligen zu finden," das „Purgatorium des heil. Patritius" und die „Vision des Tundalus." Da so oft derselbe Gegenstand behandelt wurde, fand die Einbildungskraft bald keine neuen Farben mehr, und es bildete sich eine typische Manier für die Beschreibung der Orte, der Strafen und Belohnungen, welche überall wiederkehrt: Seeen von Eis, von Feuer, von Blut, in welche die Sünder eingetaucht sind, Dämonen und Schlangen, welche sie zerreißen, der offene Rachen des höllischen Abgrundes, eine sehr schmale Brücke, welche zur Rettung führt, und welche die Verdammten nicht überschreiten können; im Paradiese dann Mauern von Gold und Edelsteinen, Gärten, Gesänge, Ströme reinsten Lichtes. Auch in den Einzelheiten finden sich oft Aehnlichkeiten mit der Comödie, besonders in der Vision der Tundalus, wo wir eine Eintheilung der Strafen nach der Verschiedenheit der Sünden haben, classische Namen für die Dämonen und Ungeheuer wie in ausgedehnterem Maße

in Dante's Hölle, einen Engel als Führer auf der Reise, der die geschauten Dinge erklärt, und auf theologische Fragen Antwort giebt, wie es Virgil und Beatrice thun. Aber vereinzelt finden sich alle diese Elemente, und besonders der führende Engel auch in anderen Legenden. Die Moral der Visionen ward dann auch zu besonderen Absichten gewendet. Die Geistlichen bedienten sich dieses machtvollen Mittels für die Vortheile der Kirche, und man gelangte allgemach zur Satire, welche sich rächt für die Unbill dieser Welt, indem sie sie als gesühnt darstellt in einer anderen, wo die höchste Gerechtigkeit waltet.

Als vor 70 Jahren die im 12. Jahrhundert verfaßte Vision des Frate Alberico, Mönchs von Montecassino, publizirt worden war, stritt man viel darüber, ob Dante aus ihr die Idee zu seinem Werke geschöpft habe oder nicht. Wahrscheinlich hat er sie gar nicht gekannt, da sie vor der neuerlichen Veröffentlichung kaum Verbreitung fand. Uebrigens ist sie unter allen jenen Legenden eine der dürrsten und trivialsten. Will man durchaus für die Comödie etwas wie ein Muster finden, so hat das meiste Recht es zu sein noch die Vision des Tundalus, welche mit ihren finsteren und furchtbaren Bildern die meiste Kraft, bisweilen eine wahre Grandiosität besitzt. In Wirklichkeit brauchte Dante aber weder hier noch sonst wo zu schöpfen; sein Stoff war lebendig, und kam ihm, wie jenen Legenden, direkt aus der Tradition, aus dem allgemeinen Vorstellungskreise der Zeitgenossen.

In Dante's Dichtungen spielen, wie wir sahen, die Visionen eine bedeutende Rolle. Eine Vision enthielt sein erstes Sonett, eine Vision die schöne Canzone über die Vorahnung von Beatrice's Tode, eine Vision nun auch sein letztes Werk. Aber in jenen Legenden nahm die Phantasie des Volkes die Erzählung buchstäblich, glaubte, daß die Seele so lange Zeit außerhalb des Körpers gewesen sei und alle jene Dinge der anderen Welt gesehen habe, und glaubte, daß diese sich wirklich so verhielten, wie sie sie gesehen haben sollte. Ja, in solcher Weise verstand das Volk auch Dante's Werk selber, wie wir aus Boccaccio's Anekdote von den Frauen in Verona erkennen, welche den Dichter vorübergehen sahen, und von denen die eine sagte: „Seht ihr den da, welcher in die

Hölle geht und zurückkehrt, wann es ihm gefällt, und Kunde von denen da drunten hier herauf bringt!" und eine andere erwiderte: „In der That, du mußt wohl die Wahrheit sagen; siehst du nicht, wie sein Bart kraus, und wie er gebräunt ist von der Hitze und dem Qualm, die da drunten sind?" — Eine andere aber war die Absicht des Dichters, welcher der gebildetsten Klasse der Gesellschaft angehörte, der ein so gelehrter Mann war. Für ihn giebt es keine wahre Poesie ohne einen tieferen Sinn, einen philosophischen und moralischen Gehalt, welcher unter der Allegorie verborgen ist; ihm ist die Dichtung die schöne Hülle der Wahrheit; es genügt nicht einfach eine Sache darzustellen; sondern weiter noch muß sie eine andere bedeuten. So also verknüpft sich die Comödie mit der hohen Kunstpoesie der Zeit und Dante's früheren Werken, und von dieser Seite betrachtet ist sie nur eine weitere Entwickelung der Dichtweise, welche uns die philosophischen Canzonen des Convivio repräsentiren. Und hier zeigt es sich, wie Dante die beiden verschiedenen Strömungen in sich vereinigte, welche bis dahin in der italienischen Literatur von einander gesondert geblieben waren, die volksthümliche in den religiösen Poesieen und die literarische der hohen Lyrik. Er kommt von der gelehrten Schule her, bringt mit sich deren ausgebildete Kunst, deren Prinzipien, und will ihre Idee realisiren, d. h. einen wissenschaftlichen Inhalt unter allegorischer Form darstellen. Aber für das Bild, in welchem diese Allegorie besteht, zur Hülle und zum Symbol seiner abstrakten Gedanken, für die „hohe Phantasie", wie er sagt, unter welcher sich der zweite Sinn verbergen soll, wählt er gerade den volksthümlichsten Stoff der religiösen Dichtung, die Darstellung der anderen Welt, und dieses war der glückliche Griff des Genie's.

Inmitten des Weges unseres Lebens, d. h. zu 35 Jahren findet sich Dante, wie er erzählt, in einem dunklen Walde. Somit ist der fingirte Zeitpunkt der Vision das Jahr 1300, dasjenige des großen Kirchenjubiläums in Rom, und zwar genauer die Osterwoche dieses Jahres. Er weiß nicht, wie er in diesen Wald gekommen ist, da ihm der Schlaf die Besinnung raubte in dem Augenblicke, als er den rechten Weg verlor. Er gelangt an einen Hügel, dessen Gipfel er von den Strahlen der Sonne erleuchtet

sieht, und will hinansteigen, als auf dem Abhange ihm ein leichtfüßiger Pardel mit geflecktem Felle entgegentritt; mehrere Male ist er im Begriffe umzukehren, behält jedoch noch einige Hoffnung wegen des heiteren Ansehens des Thieres und wegen der Tagesstunde und der süßen Jahreszeit, da es Morgen war und im Frühling. Aber da erfüllt ihn mit neuer Furcht ein wüthender Löwe, der gegen ihn anstürmt, und eine Wölfin, „die von jeder Gier besessen schien in ihrer Magerkeit.“ Diese letztere erschreckt ihn so sehr, daß er seinen ersten Vorsatz, den Berg zu ersteigen, aufgiebt, und eilig in das dunkle Thal zurückkehrt. In diesem Augenblicke erscheint Virgil, der, welchen Dante für den größten Dichter des Alterthums hielt, Virgil, welcher für das Mittelalter mehr als Dichter, der der Inbegriff aller Weisheit war, dessen Aeneis, nach der damaligen allegorischen Auffassung, im Grunde denselben Gedanken darstellte wie die Comödie, die Erhebung des Menschen aus den Banden der Sinnlichkeit zur Freiheit und Glückseligkeit, er, der durch seine 4. Ecloge als der Prophet des Christenthums galt, er endlich, welcher, Homer nachahmend, in seinem Gedichte die Fahrt seines Helden in die Unterwelt erzählt hatte. Man kann sich also gar keinen passenderen Führer auf der großen spiritualen Reise vorstellen. Und aus dem finsteren Pedanten, als welchen jene Zeit Virgil im allgemeinen sich dachte, machte ihn Dante wieder zu einer sympathischen Gestalt; er ist ihm kein bloßes Phantom; in dem begeisterten Studium seines Gedichtes ist ihm sein Bild lebendig geworden; er sieht ihn, er liebt ihn; Virgil ist sein milder, gütiger Vater und Lehrer. Von Dante angefleht, ihm gegen die Wölfin beizustehen, erwidert er, daß es nicht möglich sein werde, auf dem geraden Wege den Hügel zu ersteigen, und er belehrt ihn über die Bösartigkeit der Wölfin und das große Uebel, welches sie noch anrichten werde, bis daß der Windhund kommen werde, sie wieder in die Hölle zu jagen, von wo der Neid Satans sie auf die Erde sandte. Darum muß ein anderer Weg eingeschlagen werden, und ich, sagt Virgil,

ich will dein Führer sein,
Geleiten werd' ich dich durch ew'ge Räume,
Wo der Verzweiflung Schrei du wirst vernehmen

Von jenen alten schmerzerfüllten Geistern,
Die alle nach dem zweiten Tod begehren.
Dann wirst du jene sehn, die in den Flammen
Zufrieden sind, weil sie, wann es auch sein mag,
Zu den Erwählten zu gelangen hoffen.
Willst auch zu diesen du empor dann steigen,
So wird ein Geist, der würd'ger ist, dich führen;
Mit diesem laß' ich dich bei meinem Scheiden;
Denn, der dort oben herrscht, des Weltalls Kaiser,
Will, weil ich unbefolgt ließ sein Gesetz,
Nicht, daß durch mich in seine Stadt man komme.[1])

Und Dante folgt ihm, und macht jene seine Reise in die Hölle hinunter von Kreis zu Kreise bis zum Centrum und den Purgatoriumsberg hinauf von Kreis zu Kreise bis zum Gipfel, dem irdischen Paradiese. Hier, wie er es vorausgesagt hatte, verläßt ihn Virgil, und an seiner Stelle erscheint Beatrice, die, mit ihm von Himmel zu Himmel fliegend, ihn endlich zum Empyreum, zum Anblicke Gottes führt.

Dieses ist der Buchstabe, nun der zweite Sinn: Die Gestalt Dante's ist in dem Gedichte das Symbol der Seele, des Menschen im allgemeinen; er findet sich gegen die Mitte seines Lebens, wenn er in die reiferen Jahre eintritt, in dem dunkeln Walde dieses irdischen Daseins, welches voll ist von Elend, von Aengsten, von Finsterniß, von Irrthum und Sündhaftigkeit, und er findet sich dort, ohne zu wissen, wie er dahin gekommen ist, da die Jahre der Jugend wie ein Schlaf sind, wo der Mensch von seinem eigenen Thun noch kein klares Bewußtsein hat, das Rechte und Wahre noch nicht deutlich erkennt. Nunmehr möchte er den Zustand des Elends, den Wald verlassen, und zu dem lieblichen, von der Sonne beleuchteten Berge emporsteigen, d. h. zum Zustande der Glückseligkeit gelangen. Aber ihm stellen sich drei Thiere in den Weg, d. h. drei thierische Laster der menschlichen Natur, welche sie in den Fesseln der Sündhaftigkeit zurückhalten, der Pardel, d. i. die Wollust, der Löwe, d. i. der Hochmuth, die Wölfin, d. i. die Habsucht. Das erste, die Wollust, giebt uns, indem sie uns ihre

[1]) Hier, wie immer, nach Witte: Dante Allighieri's Göttliche Komödie, übersetzt, Berlin, 1865. Nur in V. 4 und 7 bin ich von ihm abgewichen.

Genüsse verheißt, doch einige Hoffnung des gewünschten Glückes, ist als Laster des jugendlichen Alters (der süßen Jahreszeit) verzeihlicher, macht die Rettung nicht ganz unmöglich. Dagegen der Hochmuth und die Habsucht, die Laster der vorgerückteren Lebenszeit, drängen uns heftiger zurück in den Abgrund der Sünde, und am allermeisten die Habsucht, die Wölfin, welche sich mit vielen anderen Thieren begattet, d. h. die Habsucht oder Begierde (cupidigia), wie sie oft auch genannt wird, verbindet sich mit vielen anderen Lastern, und auch sonst hat Dante sie als die Hauptquelle aller Uebel auf Erden hingestellt, wie namentlich im Buche der Monarchia. So könnte der Mensch sich nicht aus seinem traurigen Zustande befreien, käme ihm nicht Virgil zu Hülfe, d. i. die Vernunft, und zugleich die Wissenschaft der Vernunft, die Philosophie. Aber sie läßt ihn nicht auf dem geraden Wege hinansteigen, welcher versperrt ist; der Mensch kann sich nicht durch einen momentanen Entschluß befreien, sondern nur durch einen langen, stufenweisen inneren Proceß. Dieses ist der weite Umweg, den Virgil Dante machen läßt. Er zeigt ihm, um ihn zu bekehren, die Strafen der Hölle, d. h. er läßt ihn die Laster und Sünden in der wahren Gestalt und mit ihren schrecklichen Folgen sehen; denn in der Hölle Dante's dauern die alten Sünden ohne Reue fort, es dauert die Halsstarrigkeit gegen Gott fort, und die äußeren Qualen selbst sollen den inneren Zustand der Verderbtheit symbolisiren, so wenn wir die Wollüstigen ohne Ruhe vom Sturm draußen umhergetrieben sehen, wie drinnen der Sturm der Leidenschaft wüthet, oder wenn die Gewaltthätigen in einem Sumpfe von Blut stehen, und die Verräther in einem See von Eis erstarrt sind. Und so hinuntersteigend von Stufe zu Stufe gelangt man zu der niedrigsten Sünde, zu jener Habsucht, welche die heiligsten Affekte des Herzens zu tödten vermochte, zum Judas, der für 30 Denare den Herrn verrieth, und der von einem der furchtbaren Mäuler Lucifers zermalmt wird. Und Alles dieses bedeutet, daß der Mensch, um die falsche Straße zu verlassen und die rechte einzuschlagen, sich selbst erkennen muß und das Elend und die Sünde, welche er an sich hat, und es ist die Vernunft und die Philosophie, welche ein solches Bewußtsein in seinem Geiste wachruft, welche ihn in die Hölle der eigenen Brust

hinabsteigen läßt, und dann ihn die Mittel lehrt daraus zu entrinnen, die Reue, die Uebung der Tugenden, welche zuerst schwierig und dann immer leichter und angenehmer sind. Dieses ist im Purgatorium ausgedrückt, wo das Aufsteigen immer müheloser wird, je mehr die Seele sich des Erdenstaubes entledigt. Und so kommt man zum irdischen Paradiese, dem gewünschten Zustande der Glückseligkeit. Aber es ist nur erst die irdische Glückseligkeit, und, sobald diese erreicht ist, eröffnet sich sogleich ein neuer Horizont, ein neuer Zustand der Glückseligkeit wird erwünscht, diejenige des ewigen Lebens. Hier kann ihn nicht weiter die Philosophie, die menschliche Wissenschaft führen, welche nur bestimmt ist, durch ihre Belehrungen in den Cardinaltugenden den Menschen hienieden glücklich zu machen, und der liebe Vater Virgil verschwindet. Statt dessen erscheint Beatrice, die Offenbarung und deren Wissenschaft, die Theologie und läßt ihn zum Himmel emporsteigen; das göttliche Licht allein kann uns, vermittelst der theologalen Tugenden, zur Seeligkeit des ewigen Lebens, zum Anblicke des höchsten Gutes erheben. Das Ende, die höchste Stufe ist die Vision der Einheit der drei Personen und der beiden Naturen, der menschlichen und der göttlichen, gerade wie diese den Schlußpunkt der Contemplation bei Bonaventura bildet. Indessen die Wirkung des göttlichen Lichtes beginnt doch nicht erst hier, sondern ist in Wahrheit der Anfang des ganzen Processes. Das göttliche Licht bedient sich des natürlichen, der Vernunft, als eines Werkzeuges, um den Menschen im realen Leben zu leiten; die Vernunft ist der Gnade, die Philosophie der Theologie untergeordnet, ist ihre rationale Stütze; die Gnade greift erst ein, wo sie nöthig ist; für das, was der Mensch durch eigene Kraft zu erkennen vermag, bedarf es keiner Offenbarung. Allein, wenn die Gnade der Philosophie hienieden ein freies Feld läßt, so ist sie es dennoch, welche die Vernunft in Thätigkeit setzt; der Mensch in seinem Zustande des Elendes hört die Stimme der Vernunft nicht; ein Strahl der göttlichen Gnade ist nöthig ihr Kraft zu verleihen; das natürliche Licht entzündet sich an dem himmlischen: Beatrice steigt hernieder aus den Reihen der Seeligen, um Virgil zu senden.

So hat sich in der Comödie die moralisch religiöse Idee der

Epoche entwickelt. Der Zustand des irdischen Glückes in Uebung der Tugend erscheint als eine untere Stufe, um zur ewigen Seeligkeit zu gelangen; aber es ist eine nothwendige Stufe. Die Moralität ist die Bedingung der Heiligkeit. Die moralische Ordnung ist nun bei Dante innig verknüpft mit der politischen; man erinnere sich aus dem Buche De Monarchia an die Doctrin von den beiden Zügeln, deren der Mensch, irrend in der Begierde, bedarf, des einen, um das zeitliche, des anderen, um das ewige Glück zu erreichen. Der eine ist der Kaiser, der andere der Papst (Purg. XVI, 103 ff.). Zur ungestörten Uebung der Tugend ist ein Reich des Friedens und der Gerechtigkeit nothwendig. So keimt aus der moralischen Allegorie eine zweite politische hervor, oder vielmehr sie bildet nur einen untrennbaren Bestandtheil von jener. Der finstere Wald bedeutet so auch den anarchischen Zustand der Welt und speziell Italiens; Virgil, der die Macht des römischen Reiches am glänzendsten gefeiert hatte, symbolisirt hier die ghibellinische Idee von der römischen Universalmonarchie, welche allein der Welt den Frieden zu geben vermag, und er verkündet einen politischen Messias, der jener Idee den Sieg verschaffen und die Wölfin, die Begierde, welche der Ursprung alles Unrechtes auf Erden ist, in die Hölle zurückjagen wird. Dante nennt ihn Windhund (Veltro), indem er ihn darstellt unter der Gestalt des Thieres, welches der natürliche Feind der Wölfin ist, und schwerlich hat er dabei an irgend eine bestimmte Person gedacht. Die drei Reiche der anderen Welt spiegeln diese irdische Welt selbst wieder umgeschaffen nach der strengen Gerechtigkeit, wie sie der Dichter verstand, und Bonifaz VIII. und Clemens V. erhalten ihre Strafen unter den Simonisten, mit Judas werden von Lucifers Mäulern Brutus und Cassius zermalmt, die in der Person Cäsars die Idee des heiligen Kaiserreiches zerstören wollten, und den edlen Heinrich, welcher kam, Italien zu erlösen, ehe es bereit war, erwartet ein Sitz und eine Krone unter den Begnadigten des Paradieses.

Aber, wenn Dante die Geschicke der Menschheit darstellt, so fehlen doch auch nicht die persönlichen Bezüge; es ist doch auch zugleich die Geschichte seines eigenen Lebens, was uns die Comödie giebt. Er hatte, nach dem Tode der Geliebten, sich in einem La-

byrinthe jugendlicher Irrthümer verloren, hatte sich durch philosophische Studien allmählich befreit und fand endlich den Frieden und die lebendige Hoffnung des ewigen Heiles in dem Glauben und der Theologie.

Man sieht also, wie ungeheuer weit der Rahmen der Dante'schen Poesie ist, und wie in ihm alle Elemente der Cultur jener Epoche Platz finden, die Wissenschaft, die Religion, die Politik, die Geschichte seiner Nation und seine eigene persönliche innere und äußere Geschichte. So wird sein Gedicht der vollendetste Spiegel seines Zeitalters, und seine übrigen Schriften, das Convivio, die moralischen Canzonen, die Monarchie und auch den Traktat über die Sprache können wir nun wie eine lange Vorbereitung betrachten, sie enthalten vereinzelt die Bestandtheile, welche hier vereinigt wiederkehren.

Allein leicht erkennt man auch, daß nicht Alles, was in diesen weiten Rahmen Aufnahme fand, Poesie sein kann. Die Comödie ist zugleich die wunderbarste wissenschaftliche Encyclopädie des Mittelalters, und jene Epoche wurde fast mehr als von dem poetischen Gehalte geblendet von der großen Gelehrsamkeit, welche man hier vereinigt sah. Der Chronist Giovanni Villani namte die Comödie einen Traktat und rühmte die großen und subtilen, moralischen, physischen, astronomischen, philosophischen und theologischen Fragen, die da behandelt wurden, und als questo suo trattato et maravigliosa meditazione bezeichnete Dante's Gedicht der anonyme florentinische Commentator. Ja, Dante selbst gebraucht diesen Ausdruck in Bezug auf sein Werk in dem Briefe an Can Grande; er betrachtet es als ein opus doctrinale, und untersucht unter anderem den lehrhaften Zweck und die Art der Philosophie, der es angehört, giebt endlich für die ersten Verse des Paradieses einen scholastischen Commentar nach der Weise des Convivio. Indessen mag der abstrakte Gedanke so hoch und erhaben sein, die Gelehrsamkeit so tief, wie man will, sie machen nicht den Dichter; fänden wir bei Dante sonst nichts, so wäre er ein Denker, ein Mann der Wissenschaft, und als solcher könnte er nicht auf einen ersten Platz Anspruch machen, da er hier weniger produzirte, als reproduzirte. Seine Größe ist die des Dichters.

Dante schrieb wohl wissenschaftliche Poesie im Sinne der flo-

rentinischen Schule; er selbst glaubte wohl, wie Guido Cavalcanti, den Gipfel der künstlerischen Vollendung da zu erreichen, wo er am tiefsten und dunkelsten war; aber er war Dichter, und er wählte einen populären, lebendigen Stoff, welcher ihm die Einbildungskraft entzündete. Die Vision der anderen Welt sollte nur die Hülle, das Symbol sein; aber er glaubte doch an jene andere Welt, und indem er sie darstellte, lebte und webte er ganz in dieser seiner Schöpfung und gab ihr nicht eine nebelhafte und durchscheinende Gestalt, wie die des Symbols und der Allegorie eigentlich wäre, sondern eine ganz concrete und sinnlich greifbare, welche in dem Leser mächtige Affekte wachruft, wie die es waren, welche sie geschaffen hatten. Er war ein feuriger und leidenschaftlicher Geist, und in sein Werk mischten sich eben seine intimsten Interessen, sein wissenschaftlicher Enthusiasmus, seine glühende Religiosität, der politische Parteihaß, die süßen Erinnerungen der Vaterstadt, der Freundschaft, endlich die zarteste seiner Empfindungen, seine Liebe zu Beatrice, welche, zeitweise verdunkelt, doch nie ganz in seinem Herzen versiegte, und die hier wieder aufblühte und die Apotheose der Geliebten schuf. So besiegt der buchstäbliche Sinn den verborgenen; die unmittelbare Darstellung erhält ihre unabhängige Bedeutung, weit über das hinaus, was sie allegorisch ausdrücken sollte.

Das Alterthum besaß schon die Lehre von einer Bestrafung der Missethat und von einer Belohnung des Verdienstes im Jenseits; allein diese Lehre blieb dort unentwickelt; der Geist der Menschen war zu sehr diesem irdischen Leben zugewendet, um sich viel mit jenem anderen zu beschäftigen. Der Begriff der anderen Welt blieb vag und unbestimmt, erhielt nicht die plastische Gestaltung, welche die Alten sonst ihren Vorstellungen zu geben pflegten; es war jenes das Reich der Schatten, über das man nur sehr weniges zu sagen wußte; bekannt sind die Qualen eines Tantalus, eines Sisyphus, eines Ixion und Tityus; das Uebrige reduzirt sich auf generische Angaben; die Oertlichkeiten sind nur flüchtig angedeutet, die Verdammten nicht nach Categorien geschieden. Virgils Sibylle zählt dem Aeneas die Bewohner der Unterwelt nur im allgemeinen auf, alle Strafen und Sünden vermengend. Dagegen

das Mittelalter betrachtete das Jenseits in einer ganz anderen Weise; es war ihm die Hauptsache und wichtiger als das Diesseits selber; die Phantasie war eifrig beschäftigt, sich das zukünftige Leben vorzustellen, und der Aufenthalt der Seelen und ihr Schicksal mußten lebendiger gezeichnet werden, weil eine moralische Wirkung beabsichtigt war. Bei Virgil haben wir wohl eine Art Hölle, eine Art Paradies, die Elysischen Gefilde, wo Aeneas seinen Vater Anchises trifft, und wo ihm seine ruhmreiche Nachkommenschaft gezeigt wird; es findet sich sogar schon eine Art Purgatorium, d. h. ein Zustand temporärer Büßung auch für die Guten (Aen. VI, 739 ff.). Aber Alles das ist noch unklar und verwirrt, die Abgrenzung sehr unvollkommen. Im Mittelalter werden Hölle, Fegefeuer und Paradies geschieden und schärfer umgrenzt; die Lehre der Kirche, welche das Prinzip für die Gradation von Sünde und Verdienst hergiebt, gestattet nicht mehr die Vermengung. Die Oertlichkeiten und die Qualen werden mit realistischen Farben ausgemalt, und es macht sich ein Streben geltend, die Strafen nach der Verschiedenheit der Sünden zu vertheilen. So verfahren die populären Visionen. Aber wie weit sind doch auch diese von Dante's Darstellung entfernt! Der noch mangelhaft verbundenen Vorstellungen der legendarischen Tradition hat sich hier eine Phantasie von unvergleichlicher Kraft und Kühnheit bemächtigt und sie zu einer so bestimmten und klaren Architektur gestaltet, daß man von Dante's Jenseits ohne Weiteres den genauen Plan zeichnen kann, wie man es auch oft genug gethan hat.

Dante's Hölle hat die Form eines Trichters, welcher im Centrum der Erde mündet, hinabsteigend von Absturz zu Absturz in 9 Stufen, deren jede einen Saum oder Kreis freiläßt; diese Kreise, welche mehrfach noch Unterabtheilungen haben, sind der Aufenthalt der Verdammten. Von Kreis zu Kreis wird die Sünde schwärzer und furchtbarer die Strafe, bis zum Mittelpunkte der Erde selbst, wo sich Lucifer befindet, der „Kaiser des schmerzenvollen Reiches“, mit seinen drei Mäulern die drei großen Verräther Judas, Brutus und Cassius zermalmend. Man hat wohl gesagt, mit dieser mathematischen Form werde dem höllischen Abgrunde der Schauder der Unendlichkeit genommen, und das mag wahr sein; aber es fragt

sich, ob das ein Schade ist. Das Unendliche ist keine Realität, sondern Abstraktion, Negation; sein Eindruck ist kein Bild, sondern vage, lyrische Empfindung, und so hat Dante sehr wohl gethan, hier von Anfang an das zu opfern, was auf alle Fälle seiner Poesie unzugänglich blieb.

Von der Hölle gelangt man auf sehr schmalem Wege zur anderen westlichen Hemisphäre hindurch, welche jenes Zeitalter sich als ganz von Wasser bedeckt und leer von Bewohnern dachte. Allein erhebt sich aus den Fluthen ein Berg, das Purgatorium, mit seiner Kegelgestalt dem höllischen Trichter correspondirend, in seinem oberen Theile von 7 Kreisen umgeben, in welchen die 7 Todsünden abgebüßt werden; aus jedem Kreise geht die Seele hervor befreit von einer Sünde, immer leichter emporsteigend, bis zur Spitze, dem irdischen Paradiese. Bis hierher blieb man noch auf der Erde; aber um den Erdball, den man als den Mittelpunkt der Welt ansah, drehen sich die 9 Himmelssphären des Ptolemäischen Systems, welche die Stufenfolge für die Hierarchie der Seeligen abgeben; nach ihrem verschiedenen Grade von Vollkommenheit erscheinen diese in den einzelnen Sphären; ihr wahrer Sitz jedoch ist im Empyreum, dem 10. Himmel des reinen Lichtes, wo sie den Anblick Gottes genießen.

Diese Architektonik der jenseitigen Welt giebt dem Inhalte des Gedichtes die regelmäßigste Gliederung. In der Composition waltet eine strenge Oekonomie, welche sogleich in der äußeren Form mit ihrer symmetrischen Anordnung sichtbar wird. Jede der drei Cantiche besteht aus 33 Gesängen; die Hundertzahl vollendet sich durch den ersten einleitenden, jetzt zum Inferno gerechneten Gesang. Man bemerkt hier wieder die Liebe zur Zahlensymbolik, die wir schon in der Vita Nuova wahrnahmen; uns scheint das eine Spielerei; für Dante vermehrte es die Feierlichkeit des Eindrucks, und so legte er eine besondere Bedeutsamkeit auch darein, daß er jeden der drei Theile mit demselben Worte (stelle) schloß. Die Verszahl der einzelnen Gesänge schwankt nur wenig. Die Wahl der metrischen Form selber war für Dante nicht ohne Schwierigkeit. Eine erzählende Kunstdichtung gab es vor ihm nicht, wenn man absieht von dem Tesoretto mit seinen unbequemen Reim-

paaren von Settenarien. Die populäre erzählende Dichtung bediente sich der vierzeiligen Strophen von Langversen oder des Serventese. Das letztere griff Dante auf und schuf es mit Einsicht und Glück für seinen Zweck zur Terzine um; denn, wenn die ununterbrochene Verkettung der Reime am besten einer umfangreichen, regelmäßig fortlaufenden Darstellung entsprach, so hatte andererseits das alte Schema des Serventese einen zu schleppenden, bänkelsängerhaften Gang, der durch die künstlichere Verschlingung in der Terzine beseitigt ward.

Dieselbe Klarheit und Realität wie in dem allgemeinen Plane finden wir bei Dante in der Zeichnung jeder besonderen Oertlichkeit. Allein diese Beschreibung würde doch noch nicht Poesie sein, solange darin Bewegung und Leben fehlt, solange die Personen darin fehlen; in dem Menschen und seinem Leben liegt die Poesie, in den Dingen nur soweit sie dieselbe von jenem mitgetheilt erhalten. Das wahrhaft Poetische der Comödie sind nicht so sehr die dargestellten Oertlichkeiten, als die Bewohner derselben, die Seelen, welche Dante auf seiner Wanderung antrifft, und mit denen er sich in längeren oder kürzeren Gesprächen unterhält.

Die volksthümlichen Visionen waren wesentlich Beschreibungen von Qualen. Die Sünder wurden in Classen und Gattungen aufgeführt, die einen wegen dieser Sünde mit dieser Strafe, die anderen wegen jener anderen mit anderer. Tundalus sieht einen hohen Berg, auf der einen Seite stinkendes Feuer, auf der anderen Eis und Wind, wo abwechselnd in dem einen und dem anderen die Seelen gepeinigt werden; das sind die Treulosen und Betrüger, sagt ihm der führende Engel; er sieht einen Schwefelfluß mit anderen Seelen darin, dieses sind die Hochmüthigen; das Ungeheuer Achorons verschlingt die Geizigen, und so geht es fort; wir haben da nicht Gestalten und Menschen, sondern ganze Classen von Sündern, bloße Symbole der Sünde selbst. Und was geschah in diesen alten Visionen? „Geschrei und Gelärm und Getöse,“ wie Giovanni Villani von der Repräsentation der Hölle sagt, welche 1304 in Florenz stattfand. Man glaubt, daß außer dem Geschrei diese Aufführung bloß mimisch gewesen sei, und das ist gewiß richtig. Was hatten diese „schmerzvollen Geister“ zu sagen? Sie besaßen

keine Individualität, fast immer haben sie nicht einmal einen Namen; auch in den geschriebenen Legenden sprechen sie sehr selten; es sind „nackte Geister“; für sie existirt nichts mehr als Sünde und Strafe, alles Uebrige ist verschwunden.

Hier nun finden wir wieder gerade das Entgegengesetzte bei den classischen Dichtern; die Bewohner der Unterwelt sind wohl Schatten, aber dennoch bestehen sie fort mit ihrer concreten Persönlichkeit, mit den Gefühlen und Leidenschaften von ehedem, mit den Beschäftigungen, denen sie im irdischen Dasein oblagen; es ist ein Schatten, aber Schatten wahrhaftigen Lebens. Die berühmten Unterweltsscenen der Odyssee kannte Dante nicht, aber wenigstens deren Reflex in Aeneas' Gang zum Hades bei Virgil; die Personen, denen da der Held begegnet, Palinurus, Dido, Deiphobus, Anchises, sprechen, fühlen wie einst, als sie noch das Licht der Sonne erblickten, hegen die alte Theilnahme für die Dinge der Oberwelt und erkundigen sich danach mit Neugierde und Liebe. Und gerade so thun die Gestalten Dante's; es sind vollendete Persönlichkeiten, entrückt in die andere Welt, so wie sie in diesem Leben waren, mit denselben Ideen und Empfindungen, und, wie Virgils Dido noch liebt, und noch erzürnt ohne zu antworten dem undankbaren Trojaner den Rücken wendet, und Deiphobus noch sich furchtbar verstümmelt zeigt mit den Wunden, die er von Menelaus empfangen hat, so droht hier in der Comödie Capaneus noch dem Himmel, und in Ugolino wohnt der alte furchtbare Grimm, und Farinata zürnt, und Francesca liebt, und alle sind nicht allgemeine Typen, sondern Personen und Individuen. Genau genommen ist diese Darstellnngsweise kaum recht im Einklange mit den christlichen Ideen, für welche im Jenseits alle Interessen dieses Lebens erstorben sind. Aber es ist nicht das einzige Mal, daß der Dichter in Widerspruch mit dem Theologen geräth, und aus diesem Widerspruch gehen die poetischen Gestalten und Scenen hervor. Dieses ist es, was Dante von seinem Virgil lernen konnte; bei ihm sah er diese plastische Bestimmtheit, diese Menschlichkeit der Gestalten, welche nach der christlichen Anschauungsweise nackte Geister hätten sein sollen. Dante entdeckte wieder den Menschen, der seit dem Alterthum der Kunst verloren gegangen war, und zum

ersten Male findet er seine Darstellung gerade in den Reichen der Todten.[1])

Dante's Gedicht beschreibt uns eine spirituale Reise; es geht von Ort zu Ort, beständig wechseln die Scenerie und die Theilnehmer des Drama's; ein einziger bleibt immer, Dante, der Reisende selber. In der Comödie herrscht die größte Subjektivität; der Dichter selbst verläßt niemals den Schauplatz, er ist der Held der Handlung, ihre interessanteste Figur, und Alles, was er sieht und vernimmt, erweckt einen lebendigen Widerhall in seiner erregbaren Seele. Er spricht mit den Sündern, den Büßern und Heiligen, und in diesen Unterredungen malt er sie und sich. Aber für eine so grandiose Reise ist jeglicher Raum beschränkt, auch der des ausgedehntesten Gedichtes. Eine ungeheure Anzahl von Personen erscheinen und verschwinden in diesem Gedichte; der Leser ist beständig vorwärts getrieben von dem einen zum anderen; wenig Zeit bleibt für den einzelnen, wenige Züge müssen genügen, um sein Bild hinzuwerfen. Die großen Scenen entwickeln sich beinahe nur nebenher, oder vielmehr sie finden nicht Raum sich zu entwickeln, bei jenem rapiden Fortgange der Erzählung. So ist besonders Dante's Hölle wie ein Wirbel von Affekten, Leidenschaften und Ereignissen. Wenn es nicht ein Dante gewesen wäre, der sie erschuf, so würden wohl die poetischen Situationen vernichtet, die Gestalten erdrückt worden sein, und das Werk wäre trocken und leer geworden wegen übermäßiger Fülle des Stoffes. Aber Dante besitzt die Kunst, seine Figuren auch im engen Raume zu zeichnen; bisweilen bleiben es Skizzen, obschon immer doch Skizzen von Meisterhand; oft genug aber reichen auch die wenigen Züge hin, um vor unserem Geiste das ganze vollendete Bild mit seinen Einzelheiten hervorzuzaubern. Dante ist der große Meister des poetischen Ausdrucks; mit seinem energischen Style vermag er eine Welt von Ideen und Gefühlen in ein einziges Wort einzuschließen, in ein Bild, das uns mit sich fortreißt und uns mitten in die Situation hineinversetzt.

Gleich zu Anfang der Comödie, inmitten der dornigen Alle-

[1]) Nel regno de' morti si sente per la prima volta la vita nel mondo moderno, Francesco De Sanctis, Stor. Lett. I, 213.

gorien, fesselt den Leser die sympathische Erscheinung Virgils und das liebevolle erste Gespräch zwischen ihm und seinem Schützlinge. Der 4. Gesang schildert den bevorzugten Aufenthalt der großen Heiden im Limbus und drückt in so anziehender Weise Dante's tiefe Verehrung für das Alterthum aus und zugleich doch auch das Bewußtsein seines eigenen Werthes, wenn er erzählt, wie er selbst von Virgil in den Kreis der fünf großen Dichter als sechster eingeführt ward. Er fühlte, daß er bestimmt war, eine seit so langer Zeit verlorene Kunst zu erneuern, und am Genius gefällt uns dieser gerechte Stolz. Der allgemeine Eindruck der Situation ist hier lebendig, jene edle Versammlung, all jene Helden und Weisen, und in ihrer Mitte ihr großer Bewunderer und Schüler. Aber die einzelnen Figuren treten noch nicht deutlicher hervor; der Dichter giebt fast nur eine Anzahl Namen, fügt selten ein Epitheton, ein Factum hinzu, welches den Menschen charakterisiren könnte. Es ist eine Art Catalog, und es fehlt auch nicht das gewöhnliche et cetera solcher Aufzählungen (IV, 145):

Jo non posso ritrar di tutti appieno.

Und in dieser Weise, welche gleichsam eine Abbreviatur der wahren poetischen Darstellung ist, fährt er auch im folgenden Gesange fort. Hier ist er im 2. Kreise zu den Wollüstigen gelangt, welche von einem wüthenden Sturm umhergetrieben werden. Unter ihnen sieht er Semiramis, Didone, Cleopatra, Elena, Achille, Paris, Tristano, „e più di mille“. Aber diese Aufzählungen sind bei Dante nur die Einleitung; aus den Schaaren der Geister, welche den allgemeinen Hintergrund bilden, lösen sich einzelne los. Unter jenen Seelen erregen zwei, welche zusammen vom Winde dahingetragen werden, seine besondere Aufmerksamkeit. Es sind Francesca von Rimini und ihr Paolo, welche, in sündiger Liebe zu einander entbrannt, von Francesca's Gatten, Paolo's Bruder Gianciotto Malatesta, Herrn von Rimini, getödtet wurden. Dante kennt sie noch nicht; aber jenes auch in der Höllenqual verbundene Paar weckt seine Theilnahme; er möchte mit ihnen sprechen und erlangt dazu die Erlaubniß von seinem Führer. Es ist eine von den Stellen, welche uns am besten den besonderen Charakter der Dante-schen Poesie offenbaren. Viele heut', welche so viel von der be-

rühmten Francesca da Rimini haben sprechen hören, fühlen sich vielleicht ein wenig enttäuscht, wenn sie das Buch öffnen; es sind kaum 70 Verse, die man schnell durchliest; dem gewöhnlichen und oberflächlichen Leser bleibt davon wenig. Für die gedrängte Poesie Dante's ist ein empfänglicher Geist nothwendig; sie liegt in jedem kleinen Umstande, in jeder Silbe, nichts ist leer und bedeutungslos; aber wer schnell vorübereilt, dem bleibt vieles stumm.

Auf Virgils Rath bittet Dante die beiden Seelen bei der Liebe, welche sie verbunden hält, und sie folgen der theilnehmenden Aufforderung,

Wie Tauben, die, gerufen vom Verlangen
Zum süßen Nest, mit ausgespannten Schwingen
Die Luft durchschneiden in der Kraft des Willens.

Dieses liebliche Bild dient zur Vorbereitung der affektvollen Scene. Schon jener Zug, daß sie alsbald dem Rufe folgen, der sich an ihre Liebe wendet, malt uns die beiden Gestalten, und noch mehr thun es dann die ersten Worte der Erwiderung; Francesca ist eine zarte, edle Seele; das Mitgefühl, welches ihr ein Unbekannter zeigt, bewegt sie tief, in ihrem Schmerze; zum Danke möchte sie für ihn zum Könige des Weltalls beten; aber sie ist in der Hölle, ihre Bitten finden droben kein Gehör. Zum wenigsten wird sie seinen Wunsch befriedigen, indem sie antwortet. Sie macht ihm bekannt, wer sie seien, indem sie den Ort andeutet, wo sie geboren ward, und besser macht sie es ihm bekannt durch das, was sie dort hinuntergeführt hat, ihre einzige, grenzenlose Liebe. In 7 Zeilen ist hier die ganze Geschichte ihrer Empfindungen eingeschlossen. Jede Terzine beginnt mit dem Worte Liebe, jede schildert uns das Anwachsen ihrer Macht, zeigt uns, wie sie im Herzen des Mannes entsteht, da er das schöne Weib erblickt, wie sie sich im Herzen des Weibes entzündet, da es sich geliebt sieht, wie sie ihr gemeinsames Verhängniß wird und sie zusammen zum Tode führt. Dante, als er das gehört hat, kann schon nicht mehr zweifeln, wer jene beiden seien, über deren Geschick die Liebe eine solche Gewalt hatte, und seine zweite Frage beginnt mit dem Namen Francesca's, obgleich sie ihn nicht nannte. Aber zuerst versinkt er in tiefes Schweigen und neigt das Antlitz, so daß sein Führer ihn fragt, was er sinne. Die

wenigen vernommenen Worte lassen ihn an alle jene Empfindungen, Freuden und Schmerzen denken, welche sich hinter ihnen verbergen, und mit tieferem Interesse wendet er sich von neuem an sie:

Francesca, deine Qualen machen
Vor Trauer mich und vor Mitleiden weinen.
Doch sage mir: zur Zeit der süßen Seufzer,
An was und wie hat Minne euch gestattet
Die zweifelhaften Wünsche zu erkennen?

Dante drückt mit äußerster Zartheit diese seine Frage aus, welche zudringlich wäre, wenn sie von Neugierde und nicht von Theilnahme käme. Aber Francesca bemerkt in ihr sofort die letztere, und deshalb will sie antworten, obgleich ihr die Erinnerung Schmerz bereitet:

Farò come colui che piange e dice.

Man hat oft diese Stelle mit der anscheinend so ähnlichen zu Anfang von Ugolino's Erzählung (Inf. XXXIII, 4) verglichen, um zu zeigen, mit welcher hohen Meisterschaft Dante seine verschiedenen Charaktere zu zeichnen weiß, auch schon äußerlich durch den Klang der Verse. Hier in Francesca's Rede ist alles weich und harmonisch, in der Ugolino's rauh und hart; hier ist alles Liebe, dort alles Wuth und Grimm. Ugolino wie Francesca verursacht es Schmerz, von der Vergangenheit zu sprechen; aber Francesca redet, weil sie Dante's Theilnahme sieht, Ugolino, weil er sich an seinem Feinde rächen will. Francesca spricht kaum von ihrem Feinde, nur von ferne und in der ergreifendsten Weise deutet sie ihren gewaltsamen Tod an; Caina erwartet den, der sie und Paolo tödtete, das ist Alles, sie nennt ihn nicht einmal, sie denkt nicht an ihn, sie haßt nicht, sondern liebt; sie erzählt von ihrer Liebe, ihren Freuden, der glücklichen Zeit, die glücklich doch war, obschon Sünde: Sie lasen eines Tages von Lancelot's Liebe; sie waren allein und ohne Argwohn; ihre Augen begegneten sich mehrmals, ihre Wangen verfärbten sich:

Doch nur ein Punkt war's, welcher uns besiegte.

Die Leidenschaft ist vorhanden; aber sie schlummert noch verborgen im Herzen, und wie sie sich gleichsam im Spiegel sieht, erkennt sie sich, kommt zum Bewußtsein ihrer selbst und schlägt plötzlich als mächtige

Flamme hervor; als sie lasen, wie die Königin von Lancelot geküßt worden, da küßte Paolo sie zitternd auf den Mund:

An jenem Tage lasen wir nicht weiter.

Während sie so redet, begleitet die andere Seele, Paolo, schweigend ihre Worte mit Weinen; sie allein ließ der Dichter sprechen; denn die Klage unglücklicher Liebe ist rührender im Munde des Weibes. Die kurze Erzählung endet mit der Catastrophe der Leidenschaft; alles übrige wird verschwiegen; der erregten Einbildungskraft bleibt freier Spielraum, und Dante, ein leidenschaftlicher Geist, der die Stürme des Herzens kennt, empfindet so lebhaft mit ihnen, daß er zu Boden sinkt „wie ein todter Leib".

Und diese Scene stelle man sich vor in jener höllischen Umgebung, inmitten der Finsterniß, des Sturmes, der umher wüthet und heult, ein Contrast, der ihre Wirkung noch erhöht. Es ist der Roman der Liebe in seiner größten Einfachheit, aber mit allen den affektvollen Elementen, welche einen tiefen Eindruck hervorbringen. Die herrschende Empfindung, die grenzenlose Liebe ist in kurzen Zügen ausgedrückt, aber solchen, die viel in sich enthalten. Bei ihrer Liebe sind die beiden Geister gebeten, und sie kommen; ihre Liebe dauert unverändert fort auch hier inmitten so vieler Schmerzen: „noch immer verläßt er mich nicht", sagt Francesca, und zusammen werden sie vom Winde dahingetragen, vereint in der Strafe, wie sie es im Glücke waren; ihre Liebe war ihre Sünde; für den, welcher verdammt ist, dauert ewig die Sünde, und so ist ihre Liebe ewig; es ist die Schuld; aber dazwischen klingt es doch auch wie eine Tröstung:

Questi, che mai da me non fia diviso.

Im 6. Gesange des Inferno trifft Dante unter den Schlemmern, welche im 3. Höllenkreise gepeinigt werden, den Florentiner Ciacco und hört von ihm die Verkündung des traurigen Schicksals seiner Vaterstadt. Im 7. Gesange finden sich die beiden Wanderer im 4. Kreise bei den Geizigen und Verschwendern, und hier giebt Virgil Dante die berühmte Schilderung der Fortuna, welche, eine engelhafte Creatur wie die anderen, von Gott eingesetzt ist, die Gleichheit unter den Menschen zu erhalten und die irdischen Güter aus einer Hand in die andere übergehen zu lassen, wie Gerechtigkeit

es verlangt. Im 5. Kreise, als sie auf Flegias' Nachen über den stygischen Sumpf der Zornigen fahren, erfolgt die Begegnung mit Filippo Argenti, deren Darstellung von einem glühenden Haß und Rachedurst inspirirt ist, nicht bloß von moralischer Indignation des Dichters, und auf das Vorhandensein einer persönlichen Feindschaft deutet. Um Dante und Virgil den Eingang in die Stadt Dite zu verschaffen, welche die untere Hölle vom 6. Kreise ab einnimmt, erscheint im 9. Gesange der „Bote des Himmels“ (del ciel Messo); er ist eine poetische Schöpfung von hoher Bedeutung, eine Figur von biblischer Größe, welche von Anfang an mit den erhabensten Bildern eingeführt wird. Das Geheimniß umgiebt ihn, drückt sich aus in den Andeutungen Virgils am Ende des 8. Gesanges und in den abgebrochenen Worten zu Anfang des 9. Virgil sagt nicht, wer komme, und nicht wie, und nicht, von wem gesendet; alles das sind Umstände, welche wir nicht erfahren; der, welcher kommt, ist ein solcher, der das Thor der Stadt öffnen wird, es ist jemand, der Hilfe bringen wird. Dieses Geheimniß setzt die Phantasie in Bewegung, und wir bleiben in Spannung; wir erwarten etwas Außerordentliches, und werden nicht enttäuscht. Jetzt kommt er; seine Schritte begleitet ein Getöse, furchtbar wie das Brausen des Sturmwindes; die Ufer des Sumpfes erzittern; vor seiner himmlischen Reinheit, vor seiner furchtbaren Majestät flieht Alles, was nicht rein ist, die verdammten Seelen verbergen sich wie die Frösche vor der Schlange; der Sünder kann den Anblick des Himmlischen nicht ertragen. Und er geht vorwärts, das Elend und die Häßlichkeit des Abgrundes berühren ihn nicht, er bleibt rein und strahlend in jener Finsterniß, er besudelt sich nicht in jenem Kothe. Dante, da er ihn sieht, wird von einem ungewohnten Gefühle ergriffen; er wendet sich an Virgil, möchte sprechen und fragen; aber jener macht ihn stumm bleiben und sich verneigen. Hier ist nicht Neugierde am Platze, sondern Verehrung; man muß schweigen und anbeten und demuthvoll die Wohlthat der göttlichen Gnade empfangen. Als die Teufel den Boten des Himmels erblicken, widerstehen sie nicht länger, sein Stab genügt, die Thore zu öffnen; er schilt die Widerspenstigen und wendet sich zurück, ohne zu den Dichtern zu sprechen; diese plötzliche Umkehr ist eine

Bewegung von unvergleichlicher Imposanz; sein Amt ist zu Ende, das Thor steht offen, und er weilt nicht länger; die Dinge, welche ihn umgeben, ziehen seine Aufmerksamkeit nicht auf sich, und er wendet den Rücken ohne zu schauen, nicht aus Verachtung derer, die er beschützt hat, sondern weil anderes ihn ganz beschäftigt. So geheimnißvoll, wie er kam, verschwindet der Bote des Himmels; aber es bleibt die Wirkung seiner Gegenwart; vorher Aufregung, Kampf, Drohung; er kommt, und alsbald endet jeder Widerstand, er geht, und es herrscht Friede, und ungefährdet betreten die beiden Dichter die feurige Stadt. Jede Handlung zeichnet uns die Größe dieser Gestalt; aber die Wirkung liegt besonders in dem Gegensatze zwischen jener Reinheit und Majestät und der Niedrigkeit und Häßlichkeit des Ortes, wie er furchtbar daherkommt über die trüben Gewässer, mit trockenen Sohlen auf dem ekelhaften Sumpfe dahinwandelt, die dicke Luft mit der Hand von dem Antlitze entfernt, das an das Licht der Sphären gewöhnt ist, wie er hoheitsvoll sich zurückwendet, auf der „schmutzigen Straße.“ Hier haben wir die Erscheinung des Himmels inmitten der Hölle, eine Situation von einziger Erhabenheit, wie sie, seit der Bibel, nur die machtvolle Phantasie Dante's darzustellen vermochte.

Im 10. Gesange sind zwei gewaltige Scenen in einander geschoben. Hier findet Dante zwischen den Ketzern, welche in glühenden Gräbern liegen, Farinata degli Uberti, das Haupt der Ghibellinen, den politischen Gegner seiner Vorfahren, welche von ihm aus Florenz vertrieben wurden, und indem er mit ihm redet, entflammt er sich, und es entflammt sich jener, und in ihrem rapiden Dialoge lebt der ganze alte Haß der Partheien auf, welche die Städte Italiens zerfleischten. Aber während Farinata nach einer beißenden Aeußerung seines Unterredners, ganz versunken in den Kummer über den Triumph seiner Feinde, verstummt, um dann nicht weniger bitter zu antworten, erhebt sich der Schatten von Guido Cavalcanti's Vater Cavalcante, welcher Dante erkannt hat und sich wundert, mit ihm nicht den eigenen Sohn zu sehen, und dann, da ein zweideutiges Wort in jenes Rede ihn glauben macht, sein Sohn sei gestorben, sinkt er, überwältigt vom Schmerze, zurück:

Supin ricadde e più non parve fuora,

ein Vers, der in wunderbarer Weise den Affekt des Vaters malt, sowie den stolzen und leidenschaftlichen Geist des großen Ghibellinen jenes lange schweigende Versinken in sich selber malt, während dessen er von allem, was um ihn her geschah, nichts wahrgenommen hat, so daß er darauf wieder beginnt, als wäre keine Zeit dazwischen vergangen. Den Zeitraum dieses Stillschweigens hätte ein anderer leer gelassen oder mit gleichgiltigen Dingen ausgefüllt. Nicht so Dante; zwischen sein letztes Wort und das Farinata's, welches unmittelbar daran anknüpft, schiebt er die ganze tiefe Geschichte des väterlichen Schmerzes ein. Dieses zeigt uns wieder die zusammengedrängte Kraft der Dante'schen Poesie; hier, in einem Abschnitte von 100 Versen, dringen auf unseren Geist wechselweise so mannichfache Empfindungen ein, daß wir Zeit und Ruhe brauchen, um einen klaren und vollständigen Eindruck zu erhalten. Und dennoch, man denke sich zwischen den beiden Theilen des Gespräches mit Farinata statt der Episode Cavalcante's irgend etwas von geringerer Bedeutung, und man wird finden, daß die Darstellung dabei unendlich verlieren würde; je bedeutender und rührender das ist, was um ihn her vorgeht, um so ausdrucksvoller wird die Unempfänglichkeit jenes Hochherzigen, der, nur mit seinem eigenen Grame beschäftigt, nicht

verzog die Miene,
So wenig, wie er Hals und Hüfte wandte.

Die Begegnungen mit Pier della Vigna und mit Brunetto Latini in dem 7. Kreise der Gewaltsamen erwähne ich nur im Vorübergehen, um Dante's Originalität eingehender von einer neuen Seite zu betrachten. Den 8. Kreis der Hölle, den der Betrügerischen, welcher aus 10 concentrischen Thälern mit gleich Brücken darüber gespannten Felsbogen besteht, hat der Dichter Malebolge (üble Taschen) genannt, ein sarcastischer Ausdruck an Stelle von „traurige Gruben", und sehr traurig in der That sind diese Gruben; sie sind der Ort der hassenswerthesten Laster, der Ort für den Spott und die Invektive. Weiter droben ward Dante wohl auch bitter und beißend, wo er Farinata gegenüber stand, und in ihm die politische Leidenschaft und der verletzte Familienstolz erwachte; bei alledem aber blieb er voll Achtung und Bewunderung für jenen hochgesinnten Mann, vor dem die Hölle zu versinken scheint, wie

er sich von seinem Lager aufrichtet. Hier dagegen hört die Achtung auf; die Satire wird furchtbar und erbarmungslos gegenüber dem, was er am meisten verabscheut.

Die andere Welt, indem sie sich unserer irdischen gegenüberstellt, wird im allgemeinen deren Critik und Satire, wie sie als solche schon in den Legenden verwendet wurde; aber der wahre Ort für das satirische Element sind die tieferen Regionen der Hölle. Diejenigen Sünden, welche in den höheren Kreisen bestraft werden, können sich auch mit der Größe des Geistes und der Zartheit des Gemüthes verbinden; Dante ist, wegen seiner moralischen Ueberzeugungen, gezwungen, Francesca, Farinata, Cavalcante, Pier della Vigna und selbst seinen väterlichen Freund Brunetto Latini in die Hölle zu versetzen; aber er schilt und höhnt sie nicht; im Gegentheil, er empfindet tiefes Mitgefühl mit ihren Qualen, liebt und bewundert sie, verewigt ihre sympathischen Gestalten in seinen Gemälden. Ihre Sünde verheimlicht er nicht und entschuldigt sie nicht; aber sie ist derartig, daß sie nicht den Charakter berührt. Andere Laster dagegen ergreifen, nach Dante, die ganze Persönlichkeit des Menschen, verderben die menschliche Natur selbst und lassen nur selten für edlere Eigenschaften Raum. Diese Sünder also sind verabscheuungswürdige Wesen, ihnen gegenüber muß nicht Mitleid, sondern strenge Gerechtigkeit walten; hier ist Hohn und Verachtung am Platze. Davon sind fast ganz die beiden letzten Kreise erfüllt; fast ganz; denn auch hier fehlt nicht die Größe in allen Figuren durchaus, und den kühnen Ulysses muß man bewundern und Mitleid zugleich mit Schrecken vor Ugolino empfinden. Die Poesie empört sich gegen die systematische Strenge der Logik; wir haben hier eben keinen religiösen und philosophischen Traktat, und die lebendige Phantasie des Dichters durcheilt, wie allenthalben, die ganze Stufenleiter der verschiedenen Gefühle.

Dante's satirische Kraft erreicht ihre Höhe, da wo er unter den Simonisten Papst Nicolaus III. antrifft (Inf. XIX). Er steckt in einem Loche der 3. Bolgia, mit dem Kopfe zuunterst und mit den brennenden Sohlen aus ihm hervorragend, und indem er angstvoll die Beine in der Luft hin- und herbewegt, muß er sich von Dante schelten und verspotten lassen:

Der du das Obere gekehrt nach unten,
Im Boden wie ein Pfahl steckst, traur'ge Seele,
Wer du auch seist . . .

Mit diesen verächtlichen Ausdrücken beginnt die Rede des Dichters, und dann vergleicht er ihn mit einem Mörder, der lebendig begraben wird, und, um den Tod noch ein wenig zu verzögern, von neuem nach dem Beichtiger ruft; der Mörder ist der Papst und der Beichtvater Dante; aber den bittersten Hohn hat der Dichter in den Mund des Sünders gelegt, in jene seine Beichte, welche eine Satire gegen ihn selbst wird:

Ich war bekleidet mit dem großen Mantel,

hebt er an; aber kaum kann die Ehrfurcht für die höchste Würde auf Erden erwachen, als er hinzufügt, wie er sie befleckte, und jenes aufkeimende Gefühl in sein Gegentheil verwandelt:

Und wahrhaft zeigt ich mich als Sohn der Bärin,
Begierig so, die Bärlein zu bereichern,
Daß droben Geld, hier ich kam in die Börse.

Diese ironische Hindeutung auf des Papstes Familiennamen (Orsini), das Spiel mit dem Worte „Börse“, welches in seiner Rapidität einen spitzigen Stachel trägt, werden dadurch um so viel wirksamer, daß er sie selbst aussprechen muß. Nicolaus III. war im Jahre der Vision schon todt; aber noch lebten damals zwei andere, welche Dante nicht weniger und vielleicht noch mehr haßte, weil sie seine politischen Feinde, die Gegner oder Hindernisse seines politischen Ideals waren, Papst Bonifaz VIII. und Papst Clemens V. Mit einer jener erstaunlichen Erfindungen nun, wie deren so viele aus seinem fruchtbaren Geiste entsprangen, hat er in diese Satire gegen Nicolaus auch die gegen die anderen beiden verwoben. Die simonistischen Päpste werden alle in dasselbe Loch kommen, und indem sie sich folgen, der eine den anderen nach unten drängen; so geschieht es denn, daß Nicolaus schon den einen erwartet und des anderen Kommen prophezeit, und Dante hat von neuem den Vortheil, seine Sarkasmen von fremden Lippen aussprechen zu lassen, was deren Kraft und Wirkung vermehrt. Es ist ein würdiger Vorgänger von ihnen, der redet und ihre Schmach verkündet. Papst Nicolaus hört Stimmen am Rande des Loches, und gleich denkt er, es müsse

Bonifaz sein, der komme, seine Stelle einzunehmen und ihn hinunterzuschieben. Diese lebhafte Erwartung des anderen verwandelt die Prophezeiung in Realität, und schon sehen wir auch Papst Bonifaz VIII. köpflings in der Grube stecken und mit den entflammten Sohlen in der Luft zappeln. So wußte Dante sich zu rächen und zu strafen, wo er es für gerecht hielt. Aber nach dem Spotte erhebt er sich zum moralischen Ernste; es ist nicht mehr die Ironie, sondern ein aufrichtiger Schmerz, der aus seinen Worten tönt: „O Constantin, welch' Uebel zeugte Dein Geschenk" . . . ., und dieser heilige Zorn gefällt dem guten Virgil, der beifällig die Worte seines Schülers anhört und dann ihn mit seinen Armen umschlingt, ihn zu seiner Brust emporhebt und ihn bis zur Höhe der folgenden Brücke trägt. Gerade deshalb ist Dante's Satire so großartig, weil ihr der Ernst zu Grunde liegt; er ist so kühn, weil er sich stark im Glauben fühlt; er greift nicht die Religion und nicht die kirchlichen Institutionen an; im Gegentheil, er vertheidigt die Kirche gegen ihre falschen Hirten; er schilt die schlechten Päpste und neigt sich ehrfurchtsvoll vor dem Papstthum, empfindet tief dessen Beschimpfung durch Philipp den Schönen, obgleich sie in der Person desjenigen geschah, den er in die Hölle setzte.

Aus der Satire entwickelt sich naturgemäß die Comik; sie hatte ihren Platz in den alten Legenden und in den französischen Mysterien, wo sie, nach allmählicher Beseitigung der moralischen Absicht, der Farce den Ursprung gab. Bei Dante ist das Lachen noch wesentlich Mittel der Strafe und der Besserung, wie in den früheren Visionen der Hölle. Der Ort für dieses comische Element ist die 5. Bolgia, wo die Bestechlichen in dem Pechsee stecken; hier haben wir die Scenen von der Seele des Lucchesen, welche die Teufel eben herbeischleppen und in den See werfen, und von Giampolo von Navarra, der die Teufel selber betrügt, worauf sie in eine drollige Rauferei miteinander gerathen und in das Pech fallen (Inf. XXI, XXII). Es sind humoristische Schilderungen, wie wir sie uns in jener Zeit erwarten dürfen, roh und primitiv in den Ausdrücken und Bildern, welche bisweilen an die Höllenküche Fra Giacomino's erinnern, aber geeignet, populär zu werden, wie es in der That besonders die drastischen Figuren der Teufel ge-

worden sind, deren Namen, Barbariccia, Libicocco u. s. w. man oft in der späteren italienischen Literatur begegnet.

In der 7. Bolgia (c. XXV) findet sich die Beschreibung von der Verwandlung des Menschen in die Schlange und der Schlange in den Menschen, welche stets als eine außerordentliche Leistung der Einbildungskraft bewundert wurde. Eine solche ist es in der That; indessen scheint mir, daß die Wirkung nicht ganz den angewendeten Mitteln entspricht; diese Beschreibung, um phantastisch zu sein, ist zu minutiös, und die Phantasie verlangt in den Dingen, welche gänzlich das Natürliche überschreiten, eine größere Freiheit; wenn sie sich von so vielen Einzelheiten gefesselt fühlt, bleibt sie unthätig, stellt sich das Wunder nicht wirklich vor, und der Eindruck statt phantastisch wird grottesk, wie es hier auch der Fall ist. Ich sage nicht, daß er so unnütz sei; vielmehr paßt er zu diesen Regionen des Comischen und Grottesken, welche die Malebolge sind. Nur soll man diese Verwandlung nicht für eine der größten Schöpfungen Dante's ausgeben wollen. Grandiose Schöpfungen der Dante'schen Einbildungskraft sind Farinata auf seinem Feuerbette, der Himmelsbote, der mit trockenen Sohlen über den stygischen Sumpf wandelt, Papst Nicolaus in der höllischen „Börse“. Auch die 8. Bolgia (c. XXVI) bietet uns wiederum ein Gemälde höheren Charakters, Ulisse, den unsterblichen Typus des menschlichen Wissensdranges, in dessen kühner Entdeckungsfahrt Dante die ganze eigenthümliche Poesie des Meeres auszudrücken gewußt hat.

Je tiefer wir hinabsteigen, um so derber und realistischer wird der Styl; Dante scheut sich nicht, uns das Häßliche darzustellen und es mit seinem rechten Namen zu nennen. Der Aufenthalt der Fälscher, in der 10. Bolgia (c. XXIX f.), ist der Ort der ekelhaftesten Dinge, der Krankheiten, Wunden, des Gestankes, und der Dichter spart die Farben nicht, vielmehr malt er uns absichtlich und mit mannichfaltigen Bildern auch das Widerwärtigste. Er schildert uns auch den Streit zwischen Meister Adam von Brescia und dem Griechen Sinon, welche sich mit den Fäusten anfallen und sich plebejische Schimpfreden zuschleudern, so daß Virgil dem zuhörenden Dichter fast zürnt:

Denn niedern Sinn zeigt, wer auf solches merket.

Weiterhin hört auch dieses auf; es hört jede Bewegung auf; in dem 9. letzten Kreise ist die höllische Natur selbst zu Eis erstarrt, und im Eise stecken gefroren die Sünder; hier wird die Verrätherei gestraft, die äußerste Corruption des menschlichen Geistes. Gegenüber dieser schwärzesten Sünde verschließt sich das Herz, für diese Verdammten giebt es nur grausamen Haß. Dante mißhandelt sie und tritt sie rücksichtslos mit Füßen; weiter droben versprach er Ruhm, um die Seelen reden zu machen; aber diese hier drunten wollen nicht, daß man von ihnen in der Welt spreche, sie können sich nicht Ruhm, sondern nur Schande erwarten; sie wollen daher nicht reden, nicht sagen, wer sie sind; Dante jedoch sucht sie dazu zu zwingen mit Gewalt, und auch mit Betrug. Er findet im Eise Bocca degli Abati, der die Guelfen in der Schlacht von Montaperti verrieth, und als dieser auf die Frage, wer er sei, nicht antwortet, lodert in dem Dichter der Zorn auf, er ergreift ihn bei den Haaren und beginnt ihn zu schütteln, daß jener heult mit verdrehten Augen (XXXII, 97). In diesem Zuge wilder Grausamkeit gegen den Sünder, gegen den, welcher von der göttlichen Gnade verlassen ist, liegt etwas grandios Barbarisches, was uns in Dante den Menschen seines Zeitalters zeigt, mit seinem erbarmungslosen Begriffe von Gerechtigkeit. Aber dennoch auch inmitten dieser eisigen Öde, hier am Endpunkte der Hölle, wo jedes Gefühl erstorben scheint, erwachen noch einmal alle jene poetischen Elemente, welche wir in solcher Fülle in den oberen Kreisen fanden. In der Scene von Ugolino offenbart sich noch einmal vollständig der dichterische Charakter der Dante'schen Hölle, sie bildet gleichsam eine letzte Synthese derselben, mit all' ihrem Grausen und all' ihrer Rührung. Niemals ist von einem Dichter ein furchtbareres Schauspiel erfunden worden; die Gerechtigkeit des Himmels hat hier den Verletzten selbst zum Werkzeuge der Strafe für den Missethäter gemacht, den Sünder in die Hände seines Opfers gegeben, daß dieses sich räche, und Ugolino befriedigt seine maßlose Wuth, indem er seinem Feinde, dem Erzbischofe Ruggieri, den Schädel zernagt. Aber, von Dante befragt, öffnet dieser Schatten den Mund zum Sprechen und giebt uns seine Geschichte, auch dieses aus Rachsucht; allein es

ist eine Geschichte von zärtlichen Affekten, welche in bestialischer Weise verletzt die Ursache dieser bestialischen Rache geworden sind.

Die erste Cantica, das Inferno, ist der populärste und bekannteste Theil der Comödie. Fauriel bezeichnete vor 50 Jahren diese allgemeine Bevorzugung als ein altes Vorurtheil, mit dem es Zeit sei aufzuräumen. „Ohne Zweifel," sagte er, „enthält das Inferno große Schönheiten; aber die größten sind unstreitig in den beiden anderen Theilen."[1]) Allein das Publikum hat seitdem diesem Urtheile des geistvollen Critikers nicht Recht geben wollen, und hat wohl daran gethan. Nicht, daß Dante in den beiden anderen Cantiche sich als geringeren Dichter zeigte; aber sein Gegenstand war hier ein anderer, und zwar ein solcher, daß auch sein Genius nicht immer im Stande gewesen ist, dessen Schwierigkeiten zu überwinden. Schon mit dem Eintritt in das Purgatorium nimmt das dramatische Leben ab. Die Verdammten der Hölle bleiben ewig in ihrer Sünde; aber damit behalten sie auch ihr menschliches Theil; dagegen die Seele, welche sich reinigend zu Gott emporsteigt, läßt hinter sich alles, was irdisch ist, als die Verderbniß, von der sie ganz beschäftigt ist sich zu befreien. Jene leidenschaftlichen Scenen sind nicht mehr möglich; die moralische Idee bleibt sichtbarer, und der Symbolismus überwiegt stärker. Der innerliche Proceß der Bekehrung, der Reue, der Läuterung wird äußerlich ausgedrückt durch die 7 P, welche der Engel Dante auf die Stirn schreibt, welche die 7 Todsünden bedeuten und eines nach dem anderen ausgelöscht werden, wird ausdrückt durch das immer müheloſere Ersteigen der Treppen, welche von einem Kreise zum anderen führen. In den Felsen gemeißelte Bilder, welche bekannte Beispiele aus der heiligen und profanen Geschichte vorstellen, Stimmen in der Luft, welche auf jene anspielen, allegorische Visionen machen in jedem Kreise mit der Art der Sünde, welche dort abgebüßt wird, und dem Zustande der duldenden Seelen im allgemeinen bekannt, und derselbe ist der Zweck jener lateinischen Psalmen und Kirchenlieder, welche die Geister singen, und welche

---

[1]) Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes, I, 31 (Paris, 1854, Vorlesungen gehalten 1833 und 1834).

als allen bekannt der Dichter nur durch die ersten Worte andeutet, eine gewiß wenig poetische Abkürzung. Wir haben noch Scenen voll von Affekt und Innigkeit, wie Dante's Begegnung mit Casella oder mit Forese Donati; aber der Eindruck ist ein zarterer, weicherer; die Seelen erscheinen nicht mehr in so lebhafter Bewegung und Individualität, sondern in allgemeineren Zügen, und unter ihnen finden sich vielleicht nur zwei Figuren von eigentlich persönlichem Charakter, Sorbello, der Typus eines edlen stolzen Patriotismus, dessen Erscheinung den Anlaß zu der herrlichen Klage über die Zerrissenheit Italiens giebt, und Stazio, dessen Gespräch mit Virgil wieder so warm Dante's Liebe und Bewunderung für das Alterthum ausdrückt.

Der allgemeine Charakter des Purgatorio ist der der Ruhe und Milde; man fühlt, daß man zum Frieden emporsteigt, und so sind besonders gelungen jene Gestalten, welche gleichsam die Vorläufer und Verkünder des himmlischen Friedens sind, die Engel. Friedlich und sanft ist auch die Natur, wie sie grandios und furchtbar in der Hölle war, und der Gegensatz ist von wundervoller Wirkung, als die Dichter aus der Nacht des Abgrundes wieder zum Anblicke des Himmels, des Lichtes, der Farben gelangen (I, 13):

Des oriental'schen Saphirs süße Farbe,
Die ausgegossen war im heitern Anblick
Der reinen Luft bis zu dem ersten Kreise,
Gewährte meinen Augen neue Wonne,
Sobald ich aus dem todten Dunst hervortrat,
Der mir die Augen und die Brust beschwerte.

Bald danach (I, 115) ist das entzückende Schauspiel beschrieben, welches sich uns bietet, wenn wir, beim Weichen der Dunkelheit, von einer Höhe die ersten Strahlen der Sonne in dem sich kräuselnden Meere glitzern sehen. Die Natur ist poetisch durch ihre Verbindung mit unseren Affekten, und so schildert sie Dante, der auch hier Meister ist; er will uns die Abenddämmerung malen, und statt Aeußerlichkeiten aufzuzählen, stellt er uns die Sache durch ihre Wirkung dar, durch den Eindruck, den sie auf das menschliche Herz macht, in den berühmten Versen zu Anfang des 8. Gesanges:

Gekommen war die Stunde, die die Sehnsucht
Der Schiffer weckt und weicher macht die Herzen

Am Tag, wo sie von lieben Freunden schieden,
Die Stunde, die beklemmt den Pilgerneuling,
Hört er von Ferne Glockentöne hallen,
Die ob des Tages Tod zu klagen scheinen.

Nachdem der Sturm der Leidenschaften aufgehört hat, wird Raum für das ruhige Denken, für die wissenschaftliche, philosophische Betrachtung. Immer häufiger werden die langen abstrakten Belehrungen; Virgil spricht über die Unergründlichkeit der göttlichen Gerechtigkeit, über das Sündigen aus verkehrter Liebe, über den freien Willen und auch über astronomische Fragen; Stazio giebt eine Auseinandersetzung über den Ursprung der drei Fähigkeiten der Seele nach Aristoteles, und über den spiritualen Leib, mit welchem sich die Seelen in der anderen Welt bekleiden, so daß sie ihr menschliches Aussehen behalten. Hier im Purgatorio finden sich auch Dante's wichtige und oft citirte Aeußerungen über Kunst und Dichtung, in den Gesprächen mit Oderisi da Gubbio, mit Buonagiunta Urbiciani und Guido Guinicelli.

Gegen Ende des Purgatorio, als Dante in das irdische Paradies gelangt ist, kommt ihm entgegen eine großartige Procession, beschrieben mit Einzelheiten, welche zumeist der Apocalypse entlehnt sind. Es wird hier der Triumph des Glaubens dargestellt; auf den Triumphwagen, welcher das Bild der Kirche ist, gezogen von dem Greifen, der in seiner Doppelgestalt den Gottmenschen bedeutet, steigt hernieder die Offenbarung oder Theologie. Diese Gestalt aber heißt Beatrice, und nicht allein heißt sie so, sondern sie ist es auch in Wahrheit, es ist Dante's Beatrice. Die Comödie sollte die Glorification, die Apotheose der Geliebten sein; mit langen Studien wollte er sich vorbereiten, um von ihr zu sagen, was noch von keiner jemals gesagt worden. Darauf verklärte sich ihm die Geliebte immer mehr, ward ihm zur Personification dessen, was er Höchstes kannte, der göttlichen Wissenschaft; aber ein bloßes Symbol konnte sie nicht werden; die Beatrice, der er seinen ersten Affekt gewidmet hatte, konnte sich nicht in eine Abstraktion verwandeln. Ergreifend ist dieser Cultus eines ganzen Lebens, die Jugendliebe, welche, nach einer Epoche der Stürme und Leidenschaften, in das Herz des Mannes wieder einkehrt, sich für ihn mit

allem verbindet, was es Reinstes und Heiligstes giebt, und die letzte und größte Leistung seines Genius inspirirt. Es war immer ein spiritualer mystischer Affekt, und nunmehr ist er es in noch höherem Grade, da die Geliebte im Himmel weilt; aber es bleibt doch stets eine wahre Empfindung, bleibt Liebe. Sie, da sie ihn von den drei Thieren im allegorischen Walde bedroht sieht, verläßt ihren Sitz unter den Seeligen, steigt in die Hölle hinab und bittet mit Thränen Virgil, daß er eile, ihm zu helfen. Ihr Anblick ist ihm auf dem Gipfel des Berges verheißen, und er ist die Hoffnung, welche ihn auf dem mühseligen Wege emporzieht, ihm seine Kraft erneuert, wo sie erlahmen will. Als er im letzten Kreise das läuternde Feuer durchschreiten soll und davor zurückschreckt, spricht Virgil zu ihm: „Nun sieh, mein Sohn, zwischen Beatrice und uns ist diese Mauer", und sogleich hört Dante's Sträuben auf, da er „den Namen vernimmt, der immer ihm im Geiste keimt", und er folgt willig dem Führer, der auch in den qualvollen Gluthen ihn aufmuntert, indem er von Beatrice redet: „Schon scheint mir, daß ich ihre Augen schaue."

Nun endlich erscheint sie selber. Der Moment, so lange vorbereitet, ist feierlich im höchsten Grade. Dante befindet sich unter den Bäumen des irdischen Paradieses, am Rande des Flusses Lethe und gegenüber von ihm durch das Wasser getrennt der Wagen mit dem Greifen; rings umher hat die Procession angehalten, die sieben Candelaber strahlend von himmlischem Lichte, die vierundzwanzig Aeltesten, in Weiß gekleidet und mit Rosen bekränzt, die Evangelisten, die sieben Tugenden, welche um die Räder tanzen, die Engel, welche Blumen werfen. Und sie auf dem Wagen, inmitten ihrer Glorie, gekleidet in die Farbe der Flamme, wie da er sie zuerst als Knabe sah. Noch ist sie verschleiert; aber durch geheime Kraft hat das Herz sie erkannt; bei ihrem Anblick, dessen er so lange entbehren mußte, erwachen in ihm alle alten Empfindungen:

Io vidi già nel cominciar del giorno
  La parte oriental tutta rosata
  E l'altro ciel di bel sereno adorno,
E la faccia del Sol nascere ombrata,
  Sì che, per temperanza de' vapori,
  L'occhio la sostenea lunga fiata:

Così dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva
E ricadeva giù dentro e di fuori,
Sovra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve sotto verde manto
Vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che già cotanto
Tempo era stato, ch' alla sua presenza
Non era di stupor tremando affranto,
Sanza dagli occhi aver più conoscenza,
Per occulta virtù, che da lei mosse,
D'antico amor sentì la gran potenza.[1])

Er fühlt die alte Liebe; der Anblick Beatrice's erwärmt ihm das Herz und die Phantasie, welche die Erscheinung mit den reichsten und glänzendsten Bildern umgiebt. Mitten in der höchsten Entfaltung des Symbolismus wird die Poesie von neuem persönlich. Dante ist, wie gesagt, selbst die interessanteste Gestalt, die wahre Hauptfigur der Comödie. Er hatte nach Beatrice's Tode in jenem aufgeregten Leben, welches folgte, geirrt und gesündigt; auch er hatte ein Schuldbewüßtsein; auch er war im Walde des menschlichen Elendes gewesen. Wenn nun, nach so vielen Stürmen, welche

---

[1]) XXX, 22 ff. Dieses nicht nach Witte:
Wohl sah ich einst bei dem Beginn des Tages
Den ganzen Osten rosig übergossen,
Den Himmel sonst mit schönem Blau geschmücket,
Und sah die Sonne, die sich hob, beschattet,
Daß, da ihr Glanz von Dünsten ward gemäßigt,
Das Auge lange sie ertragen konnte:
Umgeben so von einer Blumenwolke,
Die von der Engel Händen stieg empor
Und niederfiel im Wagen und daneben,
Bekränzt mit Oelzweig über weißem Schleier,
Erschien ein Weib mir, unter grünem Mantel
Gekleidet in lebend'ger Flamme Farbe.
Und mein Geist, der so lange schon gewesen,
Daß er von ihrer Gegenwart Gewalt
Nicht staunend, bebend war erschüttert worden,
Ohn' von den Augen Kunde zu erhalten,
Nur durch geheime Kraft, die von ihr ausging,
Empfand die große Macht der alten Liebe.

über seine Seele dahingegangen waren, der Gedanke an seine reine Liebe von ehedem zurückkehrte, der Gedanke jener unschuldigen, idealen Existenz der Vita Nuova, welcher noch die harte und verderbte irdische Realität unbekannt war, dann wurde zu gleicher Zeit dieser Gedanke ein Vorwurf. Einen Vorwurf bedeutet für ihn das Bild der Beatrice, welches er nun jenseits des Flusses vor sich sieht. So berühren wir hier seine eigene innerlichste Geschichte. Die tiefste und wahrste, die eigentlich dramatische Idee des Purgatorio offenbart sich hier am Ende; das, was bis jetzt symbolisch, abstrakt angedeutet erschien, das stellt sich nun dar in der psychologischen Realität, die Gewissensbisse, die Reue, die Läuterung in der Seele, oder vielmehr in dem lebendigen Menschen; denn der Proceß geht vor sich in Dante, welcher hieher mit seinem menschlichen Theile gekommen ist, der nicht nackte Seele ist, sondern Individuum und noch fähig aller Empfindungen der Erde. Er ist durch alle Kreise gestiegen, die Engel haben ihm die Zeichen der Sünde von der Stirn gelöscht, er ist mit Angst und Widerstreben durch das qualvolle Feuer gegangen. Aber alles das ist nichts. Sein wahres Purgatorium erwartet ihn noch hier auf dem Gipfel, im irdischen Paradiese; es sind die Anklagen der Geliebten, und seine Scham, sein Schmerz, seine Thränen.

Als das große Ereigniß, die Erscheinung Beatrice's stattgefunden hat, und Dante jene tiefe Bewegung fühlt, wendet er sich an den, welcher bisher ihn begleitet und an allen seinen Empfindungen Antheil genommen hat. Aber Virgil ist inzwischen verschwunden, und Dante, inmitten der ewigen Schönheiten des Paradieses, mit jener heißersehnten Glückseligkeit vor Augen, kann doch nicht umhin, den süßen Vater zu beweinen; da vernimmt er die Stimme der hehren Frau auf dem Wagen:

Dante, nicht weil Virgil von hinnen ging,
Sollst du schon weinen, darum noch nicht weinen;
Ein andres Schwert noch wird dich weinen machen.

Und er, bei seinem Namen gerufen, hier das einzige Mal in dem ganzen Gedichte, erhebt den Blick und sieht, daß die Augen Beatrice's auf ihn geheftet sind, und sie strenge „gebieterisch in königlicher Weise“ fährt fort:

Schau mich nur an: ich bin, bin Beatrice.
Wie wagtest du dem Berge dich zu nahen?
Weißt du nicht, daß der Mensch hier glücklich ist?

Da senken sich seine Augen auf das Wasser, das ihm zur Seite fließt; aber, als er sich da gespiegelt sieht, wächst seine Scham, und er richtet sie auf das Gras zu seinen Füßen. Beatrice schweigt; es beginnen die Engel zu singen, von Mitleid mit ihm ergriffen, und sein Schmerz, erstarrt, verschlossen im Herzen, löst sich, da er im Gesange ihre Theilnahme hört, und macht sich in Thränen Luft. Aber sie wendet sich zu den Engeln und klagt ihn an und erzählt die Geschichte seiner Verirrungen, wie er in seiner Jugend durch göttliche Gnade die vollkommenste Anlage besaß, wie sie ihn eine Zeit lang auf der rechten Straße führte, wie er aber, als sie ihn kaum verlassen hatte, als sie von der irdischen zur ewigen Schönheit emporgestiegen war, und er ihr hätte nachstreben sollen, vielmehr sich abwendete und den trügerischen Gütern der Erde hingab, und wie nutzlos waren Träume und Eingebungen, und kein Mittel zur Rettung mehr blieb, als ihm die Schrecken der Hölle zu zeigen, und wie sie auch das für ihn that, und zum Limbus hinabeilte und für ihn sich verwendete und für ihn weinte. Danach richtet sie ihre Worte von neuem an ihn und zwingt ihn zum Geständniß, und als er ein kaum vernehmliches „Ja" hervorgebracht hat, sucht sie noch heftiger sein Gewissen aufzustacheln, fragt ihn, was ihn denn von ihr zu entfernen vermochte, und neue Vorwürfe folgen seiner Erwiderung. Er steht stumm, mit den Augen noch zu Boden geheftet, bis er auf ihren Befehl, mühsam sich besiegend, das Haupt erhebt, und da sieht er, daß der Blumenregen, der sie bisher halb verbarg, aufgehört hat, und sie steht da, die Augen gegen den Greifen gerichtet, und obgleich noch verhüllt und entfernt, scheint ihm ihre Schönheit um so viel größer als die, welche sie auf Erden besaß, um wie viel sie damals durch diese alle anderen Frauen übertraf, und, da er das schaut, wird noch lebendiger die Reue über seine Undankbarkeit, und er sinkt ohne Bewußtsein nieder. Als er dasselbe wiedererlangt, findet er sich mitten im Wasser Lethe's, welches die Seele von der Erinnerung ihrer Schuld befreit, und darauf führt man ihn vor

Beatrice, welche sich endlich entschleiert in ihrer himmlischen, unaussprechlichen Schönheit:

O isplendor di viva luce eterna,
  Chi pallido si fece sotto l'ombra
  Sì di Parnaso o bevve in sua cisterna,
Che non paresse aver la mente ingombra
  Tentando a render te, qual tu paresti
  Là dove armonizzando il ciel t'adombra,
Quando nell' aere aperto ti solvesti.[1])

Hier ist die mystische Liebe des Mittelalters zu ihrem höchsten poetischen Ausdrucke gelangt, welcher nicht übertroffen werden kann. Jene Liebe endet nicht mit dem Tode der Geliebten, sondern beginnt da erst wahrhaft, wenn sie „das Leben wechselt," wenn sie von Fleisch zu Geist emporgestiegen ist und Schönheit und Vollkommenheit sich ihr gemehrt hat, wenn sie von den irdischen und trüglichen Dingen den Liebenden hinaufzieht, „sich selber nach, die nicht mehr so geartet." Die Liebe ist Tugend und Religion; die Tugend und die Religion verlassen heißt sich von der Geliebten entfernen, jeder Fehltritt ist eine Untreue gegen Beatrice. Man setze jeden anderen an die Stelle, Dante jene Vorwürfe zu machen, und es wird eine dürre Moralisation, eine Predigt sein; es macht sie die Geliebte, verurtheilt seine Sünden als einen Verrath an den Affekten für sie, und wir erhalten eine hochdramatische Scene. Es ist die Apotheose des Weibes, welche aber hervorgeht nicht aus dem Verstande, sondern aus dem Herzen. Sie ist noch nicht die Göttin, kalt und unempfindlich in ihrer Glorie; sondern sie ist Weib, voll von Fürsorge um das Heil des Geliebten, und die Heftigkeit

---

[1]) XXXI, Ende (Witte):
O Glanz des ewigen, lebend'gen Lichtes,
Wer bleichte so in des Parnasses Schatten
Die Wange, wer trank so aus seinem Brunnen,
Daß nicht umnebelt dann sein Geist erschiene,
Wenn er zu schildern, wie du warst, versuchte,
Als du, von Himmelsharmonien umschattet,
Dein Angesicht der freien Luft enthülltest.

Diese Übersetzung giebt nur eine sehr blasse Idee von der Poesie des Originals.

der Vorwürfe selbst ist vom Affekte inspirirt. Hier haben wir noch die wahre, persönliche Beatrice, nicht mehr im Paradiese, obgleich dort der Dichter mit seiner Poesie eine höhere Stufe erreicht zu haben glaubte. In der That zeigt uns der erste Blick die sublimste Vorstellung, die es in der Dichtung geben kann; Beatrice, die Augen erglühend in einem heiligen Lächeln, blickt fest in die Himmel und schwingt sich empor, läßt die winzige Erde hinter sich, erhebt sich in den unendlichen Raum, und steigt und steigt, höher und immer höher, entgegen dem Lichte, entgegen der Gottheit. Und wie der Liebende sie anschaut, fühlt er sich von geheimer Kraft ihr nachgetrieben, und auch er steigt empor, und sie fliegen zusammen von Himmel zu Himmel. Aber es giebt Vorstellungen, für welche unsere Phantasie ihre Freiheit verlangt; das Unendliche macht uns Eindruck nur, wenn es allgemein angedeutet ist; es kann nicht beschrieben werden; jede Einzelheit erhebt eine Schranke, zerstört die Empfindung des Unendlichen selber. So jener Flug durch die Himmel; grandios als Phantasie, verliert er alle Wirksamkeit in der Darstellung. Es ist die Wiederholung immer derselben Bewegung; denn eine Gradation ist unmöglich. Diese Beatrice hat so erhaben begonnen, daß wir mit der Einbildungskraft nicht höher kommen können. Sie glüht immer mehr von göttlicher Liebe, strahlt immer lebendiger in die Augen des Liebenden; aber wenn der Dichter uns eine Idee dieses übermenschlichen Glanzes geben will, so muß er sich der Abstraktionen bedienen, einer Art mathematischen Beweises, um dann stets mit dem Geständniß zu schließen, daß solche Dinge über die menschlichen Fähigkeiten gehen, sich nicht mit menschlicher Rede sagen lassen. Und hört man diese Beatrice des Paradieses reden, wenn sie Dante die Natur der Mondflecken erklärt oder die Hinneigung alles Geschaffenen zu seinem Ursprunge in Gott, so glaubt man in Wahrheit einen scholastischen Doctor zu vernehmen, der uns bedächtig von Conclusion zu Conclusion führt. Hier ist sie wirklich mehr die Theologie als die Geliebte, mehr das Symbol als die Person.

Und was von Beatrice gesagt worden ist, läßt sich auf das Paradies im Allgemeinen ausdehnen. Das Paradies ist die Region des völlig von der Materie befreiten Geistes, und dieses ganz

spirituale Leben drückt sich aus durch das reinste Licht, die süßeste Harmonie, die geschwindeste Bewegung und die edelste, d. h. die im Kreise. Quelle der Bewegung ist die Liebe und das Verlangen nach dem höchsten Gute, und je näher diesem Prinzipe, Gott, um so glühender ist die Liebe, um so lebhafter das Licht, um so geschwinder die Drehung. So die 9 Sphären der Himmel; so auch die Seelen, welche Dante hier trifft; sie haben keinen Körper mehr, auch nicht jenen ätherischen des Purgatorio; sie stellen sich nicht mehr als erkennbare Menschen dar; sie müssen selbst erklären, wer sie waren. Sie sind Lichter, welche sich von einander durch Klarheit und Stärke unterscheiden; je mehr Gnade, um so mehr Erkenntniß; je mehr Erkenntniß, um so mehr Liebe; je mehr Liebe, um so stärkeres Licht, um so süßerer Gesang, um so schnellere Bewegung. Das lebendigste Licht ist im Empireo selbst, und nur hier erscheinen die Seelen auch in ihrem wahren menschlichen Aussehen, verklärt in himmlischer Schönheit, bekleidet mit weißen Gewändern, und in den ansteigenden Reihen ihrer Sitze eine ungeheure Rose bildend, welche in ihrer Mitte einen von dem göttlichen Lichte ausgestrahlten Lichtsee umschließt, und auf die Blätter der mystischen Rose steigen von Gott die Engel wie Schmetterlinge nieder und kehren wieder zu ihm zurück, und hinauf- und hinabfliegend bringen sie Frieden und Liebe.

Aber dieses immaterielle Reich, wie soll es in der Kunst dargestellt werden? Für die höllischen Scenen gab die Erde ihre derben und kraftvollen Bilder her, und ihre zartesten und lieblichsten genügten für das Purgatorium. Das Paradies dagegen hat nichts hienieden, was ihm ähnelte; auch die schönsten, reinsten und glänzendsten Dinge sind nichts im Vergleiche mit der Glorie da droben. Jedes Bild für das Paradies ist ein Verkleinern, indem es das Endliche für das Unendliche, das Beschränkte für das Unermeßliche setzt. Wo sind die Mittel der Darstellung für das, was die Natur und die Wahrnehmung, ja was das Denken selber überschreitet? Will man hier malen, so bleiben dennoch wieder keine anderen Farben als die der Erde; denn andere besitzt die menschliche Phantasie nicht, und auch der größte Künstler schafft nicht aus dem Nichts. Dante will den Himmel des reinsten Lichtes beschreiben

und kann uns nur die Vorstellung von unserem Sonnenlichte geben, welches vor jenem ein bloßer Schatten wäre; er will die himmlischen Melodieen schildern und muß uns an irdische Klänge denken machen. Wozu dienen dann die Comparative und Superlative, ein Betheuern, daß jenes paradiesische Licht tausendmal glänzender, jene Melodie tausendmal süßer war? Denn diese superlativischen Grade bleiben der Einbildung unsichtbar. Die Mittel der Kunst sind irdisch, und wo sie nicht mehr hinreichen, da hört die Kunst selber auf. In diesen höchsten Anstrengungen seines Genius gelingt es Dante herrliche Bilder zu schaffen. Schön ist die mystische Rose, die sich im Lichtsee spiegelt, während die engelhaften Schmetterlinge auf- und niederflattern; schön ist der Triumph der Seeligen, der herabsteigt, verglichen mit einem Strahl der Sonne, welcher durch zerreißende Wolken auf eine blüthenreiche Wiese fällt (XXIII, 79), und schön auch der Strom des Lichtes zwischen blumigen Ufern, und die Funken, welche vom Flusse ausgehend sich auf die Blumen niederlassen, und wie berauscht zurückkehren (XXX, 61), auch dieses, wie die Rose, zur Bezeichnung der Seeligen, welche die göttliche Gnade empfangen. Aber hier bleibt die ganze Schönheit begrenzt auf das Bild für sich genommen und ohne Rücksicht auf das, was es malen will; es sind herrliche Bilder, aber unwirksam für ihren eigentlichen Zweck.

Die Persönlichkeit des Heiligen ist in der Poesie schwer verwendbar; im Sünder und Büßer ist Leben, Handlung und Entwickelung; dagegen die Heiligen sind schon zum Ziele gelangt, unveränderlich in ihrem gegenwärtigen Zustande; ihre Vollkommenheit ist gleichförmig, ihr Affekt ein einziger, unwandelbarer, die Liebe zu Gott. Das, was sie noch zu thun vermögen, ist anderen von ihrer Vollkommenheit mitzutheilen, zu lehren, zurechtzuweisen, und so thun sie mit Dante, wenn er ihnen begegnet. So erfüllt sich das Paradies mit wissenschaftlichen Auseinandersetzungen viel mehr als die beiden anderen Theile; wie Beatrice, so docirt S. Bernhard, Carlo Martello, und die Apostel Petrus, Jacobus und Johannes lassen Dante durch fast ganze drei Gesänge ein furchtbares Examen über die drei theologalen Tugenden bestehen.

Je weniger der wahre Gehalt des Paradieses sich direkt ausdrücken

läßt, um so mehr sucht der Dichter eine Hilfe bei dem Symbolismus, der ihn durch äußere Zeichen andeutet. Das hat auch jene sonderbaren architektonisch allegorischen Figuren hervorgebracht, mit denen sich Dante hier so viel abmüht. In der Sonne bilden die Seelen der heiligen Mönche sich drehende Kränze, im Mars ordnen sich die Krieger im Zeichen des Kreuzes, im Jupiter erscheinen zuerst aus den Seelen der Gerechten zusammengesetzte Buchstaben, welche lateinische Worte ergeben, und dann auf dieselbe Weise der kaiserliche Adler. Das Paradies ist ein beständiger Kampf mit dem Unsagbaren. Poetisch bleibt die Empfindung, jenes poetische Element, welches sich in der religiösen Dichtung vor Dante fand. Die allgemeine Inspiration ist lyrisch und bringt den Hymnus hervor, wie z. B. das herrliche Gebet S. Bernhards an die Jungfrau im letzten Gesange, genügt aber nicht, concrete Formen zu schaffen.

Indessen auch hier ist doch nicht Alles spiritual und abstrakt. Immer ist zwischen so vielen Seeligen eine menschliche Persönlichkeit, Dante selber. Die Heiligen haben keine irdische Existenz; aber Dante hat sie, und nirgend im Gedichte findet sie mit ihren Wechselfällen lebendigeren Widerhall als hier, in der Prophezeiung seines Vorfahren Cacciaguida, dessen Seele er auf dem Mars antrifft. Die Heiligen, zu solcher Höhe erhoben, können wenig Antheil nehmen an den Ereignissen und Zuständen unseres elenden Erdballs; aber Dante hat für sie das glühendste Interesse, und er erweckt dasselbe auch in ihnen. Er läßt Cacciaguida von den guten alten Zeiten reden und ein anziehendes Bild der einfachen unverdorbenen Sitten im ehemaligen Florenz entwerfen, und diesem stellt er dann gegenüber die gegenwärtige lasterhafte und zwieträchtige Stadt. Dante vergißt im Paradiese niemals, von wo er gekommen ist (XXXI, 39):

Der ich zum Göttlichen vom Menschlichen,
Zum Ew'gen von der Zeit gekommen war,
Und von Florenz zu dem gerechten Volke;

er vergleicht den Ort, von dem er kommt, mit dem, wo er ist, und bemerkt den Gegensatz zwischen jener Welt der Sünde und Ungerechtigkeit und dieser der Liebe und des Friedens. Daraus entstehen die heftigsten Rügen der irdischen Verderbniß. Die Heiligen

entflammen in Zorn, in Leidenschaft; sie scheuen sich nicht, niedrige und derbe Worte zu gebrauchen, um die Corruption wirksam zu geißeln. Wie Cacciaguida die Florentiner, so schilt der heilige Petrus Damiani den Prunk der Geistlichen, Benedict die Laster der Mönche, der kaiserliche Adler im Jupiter den habgierigen Papst und die Fürsten, Beatrice selbst die falschen Prediger; der Apostel Petrus schleudert fürchterliche Blitze gegen die römische Curie, und sogar im Innern der mystischen Rose, im Anblicke des ewigen Friedens erinnert sich Dante des Kampfes der Partheien, Heinrichs VII. und seines Gegners Clemens V. und des undankbaren Florenz, welches ihn vertrieben hat. Die feierlichste dieser Invektiven ist die des heiligen Petrus, wenn sein Antlitz erglüht, indem er von Bonifaz zu sprechen beginnt (XXVII, 22):

Quegli ch' usurpa in terra il luogo mio,
Il luogo mio, il luogo mio, che vaca
Nella presenza del figliuol di Dio,[1])

und die Flamme seines Zornes entzündet den ganzen Himmel der Seeligen und Beatrice selbst, und er fährt fort mit veränderter Stimme.

Die Heiligen, welche in Gott die ganze Wahrheit ohne Schleier schauen, moralisiren mit mehr Autorität; daher sind gerade hier, im Reiche des Friedens, die Invektiven zahlreicher als anderswo. Vom christlichen Standpunkte betrachtet, wären sie vielleicht nicht immer ganz am Platze; sie sind so heftig, und man kann zweifeln, ob sie völlig unpartheiisch sind. Aber eben mit ihrer Wärme sind sie poetisch, und wenn sie fehlten, so wäre der poetischste Bestandtheil des Paradieses verschwunden. Dante selbst war nicht der vollkommenste Mensch, nach der christlichen Moral beurtheilt; er war kein Heiliger, verstand nicht, sich zu demüthigen. Aber er war ein hoher Geist, der alles Niedrige und Gemeine haßte. Seine Fehler sind derart, wie sie in einer großen und kraftvollen Seele entstehen. So kommen seine Satiren und Invektiven aus der tiefen Ueber-

---

[1]) Der usurpirt auf Erden meinen Platz,
Ja meinen Platz, ja meinen Platz, der leer
Steht vor des Gottessohnes Angesichte.
(nicht nach Witte.)

zeugung die Wahrheit zu besitzen. Schon in dem Buche von der Vulgärsprache nannte er sich den Dichter der Rectitudo; das Dichteramt faßte er als eine heilige Mission, als ein Apostolat auf. Er empfängt in der anderen Welt ausdrücklich den Auftrag niederzuschreiben, was er sieht und hört, „zum Besten der Welt, welche schlecht lebt“ (Purg. XXXII, 103), und für dieses heilige Amt ist Muth nöthig, ein Herz, das seiner selber sicher ist. Der Welt so furchtbare Wahrheiten zu sagen, ohne Rücksicht auf berühmte Namen und große Macht, auf Freund noch Feind, war nicht die Sache einer gewöhnlichen Seele.

Niemals ist ein poetisches Werk in höherem Sinne, in höherer Absicht geschaffen worden, niemals war eines die Frucht rastloserer und ernsterer Arbeit, niemals intimerer Ausdruck der ganzen Individualität des Verfassers. Mit Ehrfurcht stehen wir vor einer solchen Schöpfung. Hier ist Alles von Bedeutung; wenn das ästhetische Interesse nicht an allen Stellen dasselbe ist, dem historischen Interesse bleibt nichts gleichgiltig, auch nicht das Geringste; ein Geist wie Dante will ganz begriffen werden. Daher ist die gelehrte Arbeit nothwendig, um die zahllosen Beziehungen auf damalige Verhältnisse, um die wissenschaftlichen Doctrinen, um, soweit es möglich ist, den versteckten Inhalt der Allegorieen zu erklären. Aber die Comödie bedarf auch mehr als andere Gedichte eines ästhetischen Commentars, wie ihn in genialer Weise Francesco De Sanctis gegeben hat. Die Poesie Dante's fließt nicht dahin wie ein breiter Strom, von dem wir uns gemächlich könnten forttragen lassen; sondern in ihrer gedrängten Energie trifft sie einem Blitze gleich unseren Geist und verschwindet sofort, wenn sie uns nicht schon die Einbildungskraft entzündet und darin die unauslöschlichen Züge ihrer Gestalten hinterlassen hat.

Dante's Ruhm, schon groß, als er starb, wuchs dann bald gewaltig. Giovanni Villani widmet ihm, von dem Jahre seines Todes handelnd, ein langes Capitel seiner Chronik. Schon in den zwanziger Jahren beginnen die Commentare des Gedichtes, die ersten der Graziolo's de' Bambagioli und der Jacopo's dalla Lana. 1373 ward Boccaccio von der Commune Florenz als öffentlicher Dante-Erklärer angestellt; ihm folgten später andere in demselben

Amte; das Gedicht ward in den Kirchen, in S. Stefano, in Sta. Maria del Fiore, erklärt; und Dante-Lehrstühle wurden in anderen Städten Italiens errichtet, in Bologna, Pisa, Piacenza, Mailand, Venedig. Frühzeitig schöpften aus der Comödie die bildenden Künste, so z. B. das Gemälde Bernardo Orcagna's in der Cappella Strozzi von Sta. Maria Novella zu Florenz, wo die Malebolge des Inferno getreu nach Dante's Beschreibung dargestellt sind.

Die italienische Literatur, welche in so vielen Beziehungen einen von den anderen modernen Literaturen verschiedenen Gang nahm, hat auch diese Besonderheit, daß sie nahe ihrem Anfange ein Werk von so capitaler Bedeutung hervorbrachte, sich zu einer Höhe erhob, welche sie nie wieder erreichen sollte, und daß daher Alles, was folgte, sich gewissermaßen auf jenes Werk zurückbezieht. Von Dante ist die italienische Literatur voll; fast giebt es keinen bedeutenden Schriftsteller, der in der einen oder der anderen Weise uns nicht darauf zurückführte, von Dante zu reden.

XII.

Das 14. Jahrhundert.

Die Gestalt Dante's beherrscht das Jahrhundert; die folgenden Generationen zeigen sich eifrig mit ihm beschäftigt, und so wie zahlreiche Erklärer, fand er natürlich auch Nachahmer. Aber Dante's Schöpfung war so sehr aus der individuellen Begabung des Dichters entsprossen, daß es hier noch weniger als bei anderen bedeutenden poetischen Werken den Nachahmern möglich war, sich ihrer eigenthümlichen Elemente zu bemächtigen. Was man konnte, das war, eine Reihe von Aeußerlichkeiten zu wiederholen. Zudem, mochte man die Poesie in der Comödie wohl richtig empfinden, den wahren Ursprung derselben erkannte man kaum; man faßte sie wesentlich als eine Leistung stupenden Wissens auf, und so mußte ein Fazio degli Uberti glauben, ein dem Werke Dante's sehr ähnliches zu schaffen, wenn er seinen Dittamondo mit der ihm zu Gebote stehenden unverbauten Gelehrsamkeit vollstopfte.

Fazio, Sohn eines Taddeo, war der Enkel jenes Lapo, der der neuen florentinischen Dichterschule angehörte, und Urenkel des hochherzigen in Dante's Hölle verewigten Farinata. Er gehörte der großen und einst so mächtigen florentinischen Familie der Uberti an, welche, wie keine andere, stets unerschüttert zur ghibellinischen Parthei hielt, daher, 1268 aus dem ganz guelfisch gewordenen Florenz vertrieben, bei jedem neuen Verbannungsdecrete an der Spitze der Verurtheilten figurirte. So ward Fazio in der Verbannung geboren (wahrscheinlich in Pisa), und verbrachte in ihr, bald hier, bald dort, zumeist in Oberitalien weilend, sein ganzes Leben. Oft drückte ihn die Noth; die Canzone Lasso, che quando immaginando vegno, ist eine Klage über sein Elend, über die Armuth, welche ihn gleich bei der Geburt in Empfang nahm und ihm stete Begleiterin blieb, über die Mißachtung, die er deshalb erdulden muß, — aufrichtige und wahre Töne, welche aus dem gepreßten Herzen des Heimathlosen kommen. Diese traurige Lage machte ihren Einfluß auf seinen Charakter geltend. Fil. Villani beschuldigt ihn, des Gewinnes halber den Mächtigen zu Munde geredet zu haben. Bei seinem Aufenthalte in Verona 1336 ergriff er mit seiner Frottola O tu che leggi in nicht schöner Weise die Parthei des wortbrüchigen Herrn der Stadt Mastino della Scala und verhöhnte die Gesandtschaft der Florentiner, welche nur ihr gutes Recht, das vertragsmäßig ausbedungene Lucca forderten. Später scheint er sich längere Zeit am Hofe der Herrn von Mailand befunden zu haben; mit Lucchino Visconti (vor 1349) hat er in einem Sonette correspondirt; an Bernabò und Galeazzo richtete er gegen 1355 eine Canzone, in welcher er ihnen die Uebung der Herrschertugenden empfiehlt, mit besonderer Hervorhebung der Freigebigkeit, worin man den bedürftigen Hofmann erkennt. Allein, wenn sich Fazio so den Verhältnissen beugte, so war er dennoch keine unedle Natur; es erfüllte ihn ein hoher und eifriger Patriotismus, dem er an vielen Stellen seiner Lyrik Ausdruck geliehen hat, und der auch das einzige poetische Element seines großen Gedichtes bildet.

Die Abfassung des Dittamondo gehört der späteren Zeit seines Lebens an; nach den in ihm enthaltenen historischen Bezügen

hätte er 20 Jahre daran gearbeitet (schon vor 1348 und bis 1367), und zwar in der Weise, daß er öfters nach langer Zeit wieder zu früheren Parthieen zurückkehrte. Vielleicht jedoch müssen wir, wie bei Dante, hier unterscheiden zwischen der fingirten Zeit der erzählten Reise und der wirklichen der Niederschrift. Er nannte sein Werk Dittamondo, d. i. Dicta Mundi, weil es eine geographische Beschreibung der Welt ist, verwebt mit Bruchstücken einer Weltgeschichte. Er beginnt, wie Dante, mit einer Umkehr in der Mitte des Lebensweges, da er erkennt, daß jegliche Existenz eitel ist, außer der, welche Gott betrachtet, oder der, welche nach dem Tode werthvolle Frucht hinterläßt. Man sieht, wie die Zeit sich ändert, und wie mit dem ascetischen Gedanken sich schon der moderne Drang nach ruhmwürdigem Thun verbindet. Ein solches erwählt sich der Dichter; zu Nutz und Frommen für sich und andere will er eine große Reise unternehmen. Dante reist durch die drei Reiche der anderen Welt, Fazio durch die drei damals bekannten Welttheile unseres Erdballes. Und auch er hat einen Führer; in der Comödie war es Virgil, der antike Dichter; im Dittamondo ist es Solinus, der antike Geograph, dessen Werk in der That auch Fazio's Hauptquelle gewesen ist; vielfach hat er dessen Traktat einfach in Reime gebracht. Auch andere classische Figuren und Personificationen treten auf, aber alles leere Abstrakta, ohne eine Spur individuellen Lebens. Als Fazio mit seinem Solino sich eben auf den Weg gemacht hat, treffen sie eine Matrone in zerrissenem Gewande, aber voll Hoheit, die Roma, welche ihre eigene Geschichte im Alterthume und Mittelalter erzählt, eine lange dürre Chronik voll von Namen und Jahreszahlen. Hierauf beginnt die Wanderung durch das südliche und dann durch das nördliche Italien. Von dieser Beschreibung der Heimath des Dichters, deren Oertlichkeiten er durch Augenschein kannte, verspricht man sich noch das meiste Interesse; aber man wird .enttäuscht. Wir erhalten eine Aufzählung von Städten und Gegenden mit einzelnen zerstreuten Notizen, ohne System; hier wird die Lage, hier eine Sehenswürdigkeit, eine Naturerscheinung, ein historisches Factum, eine Legende, eine der landläufigen Fabeln über Gründung der Stadt oder eine der üblichen Etymologieen ihres Namens verzeichnet, wie

es gerade dem Autor bequem ist. Nirgend eine Naturschilderung von Bedeutung, überhaupt nichts, was sonst in einer Reisebeschreibung zu fesseln vermag, da der Verfasser zu eilig und flüchtig ist und nicht die Gabe anschaulicher Darstellung in wenigen rapiden Zügen besitzt, wie Dante; so bleibt das Ganze ein monotones Register. Es folgen nach einander die Beschreibungen Griechenlands, Scythiens, Scandinaviens, Böhmens, Deutschlands, Frankreichs, Englands und Spaniens, mit historischen Digressionen von Zeit zu Zeit; in Griechenland werden classische Mythen berührt; in Macedonien stellen die Skulpturen in der Loggia eines Palastes die Thaten des Hercules und die der macedonischen Könige dar; in Frankreich und England werden neben der Geschichte die alten Rittersagen erwähnt. Die Reise durch Afrika und besonders die durch Aegypten ist voll von Berichten über Naturwunder, Thiere, Pflanzen, Steine, über monströse Völkerschaften. Von da gelangt der Autor in das heilige Land; aber auch sein religiöser Enthusiasmus bringt ihn nicht von dem gewohnten Verfahren der trockenen Aufzählung ab. Ein Pilger erzählt hier die biblische Geschichte von der Weltschöpfung bis auf die Propheten. Damit, etwa in der Mitte des 6. Buches bricht das Gedicht ab; es fehlt fast das ganze Asien. Sein Werk zu vollenden ward der Verfasser durch den Tod verhindert, der also wohl bald nach 1367 zu setzen ist.

Wenn Fazio degli Uberti bei seinem ganz verschiedenen Stoffe in zahlreichen Einzelheiten die Comödie nachahmte, wenn er selbst viele Worte aus derselben entlehnte, so dient das nur durch die beständige Erinnerung an das Original uns den ganzen Abstand der ungeschickten Copie von demselben empfinden zu lassen. Geradezu komisch wird Fazio, wenn er bisweilen Miene macht, seinen dürren Traktat mit einer affektvollen Scene nach Dante's Weise beleben zu wollen, wie V, 1, wo er an der Küste Afrika's Plinius in einer Barke antrifft, ihn voll Liebe umarmt und zu ihm sagt: „O süßer Vater, Du kennst mein Verlangen," und der süße Vater sein Verlangen befriedigt, indem er vom Thierkreise zu reden anhebt.

Zu verschiedenen Malen kommt der Dichter im Dittamondo auf die politischen Verhältnisse seiner Zeit zu sprechen; die Roma klagt über ihre Verlassenheit; sie hofft nicht mehr auf Deutsche,

Griechen oder Franzosen, da jeder der Fremden nur seinen Vortheil sucht; darf sie sich einen Retter unter ihren eigenen Söhnen erwarten? (II, 6). Anderswo wendet sich der Autor gegen Karl IV. (IV, 13), gegen die verdorbene Curie in Avignon (IV, 22) und gegen Papst und Kaiser zugleich, weil sie das heilige Land den Sarazenen preisgeben (VI, 5). Doch kommen auch diese Invectiven hier nicht recht zu ihrer Geltung; weit wirksamer werden sie in den Canzonen Fazio's, wie überhaupt seine Lyrik weit höher steht als das Poem. Er begann, gemäß der Tradition seines Geschlechtes, als eifriger Vorkämpfer der mittelalterlichen ghibellinischen Idee, forderte Ludwig d. Baiern mit dem Liede Tanto son volti i ciel di parte in parte (nach 1343) zu einem neuen Römerzuge auf, begleitete denjenigen Karls IV. mit frohen Hoffnungen; aber als derselbe so nutzlos verlief, folgte bei ihm, wie bei so vielen, die große Enttäuschung; die Canzone Quella virtù che'l terzo cielo infonde (nach 1356) ist eine Klage der Roma, welche ihn mahnt, die Italiener aus ihrer Indolenz aufzurufen, daß sie von dem Kaiser die Einsetzung eines kraftvollen und erblichen Königthums verlangen, und in der Canzone Di quel possi tu ber che bevve Crasso, dem besten unter Fazio's Gedichten, flucht die personifizirte Italia in den heftigsten, kühnsten Worten dem pflichtvergessenen Karl IV., und fragt Jupiter, warum er ihm und den anderen „fresserischen Deutschen" nicht den heiligen Adler aus den Händen nehme und ihn den edlen Lateinern zurückgebe, welche ihn vielleicht noch zu Ehren bringen könnten. In diesen Liedern gewinnt Fazio's Dichtung einen sehr modernen Charakter; der Gedanke der nationalen Einheit unter erblichem Königthum erhält zum ersten Male feste Gestalt. Aber diese Gedichte fallen schon in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, nach Petrarca's Blüthezeit, und die neuen politischen Ideen zeigen das Ende des Mittelalters an.

Fazio degli Uberti ist ein enthusiastischer Bewunderer Dante's, gerade das Gegentheil ein anderer Dichter, welcher, bedeutend älter als Fazio, mit dem Verfasser der Comödie noch in persönlicher Beziehung gestanden hatte, nämlich Francesco di Simone Stabili aus Ascoli (in der Marca) oder, wie er allgemein genannt ward, Cecco d'Ascoli. Er betitelte ein von ihm um 1326 verfaßtes

Poem L'Acerba; was er damit sagen wollte, ist streitig; am wahrscheinlichsten aber hat man zu verstehen l'opera acerba, „das herbe, dornige Werk", mit Bezug auf die Schwierigkeit der in demselben enthaltenen Dinge. Das Gedicht würde dann mit seiner häufigen Dunkelheit dem Titel nur zu gut entsprechen. Cecco hielt offenbar seine Acerba für eine Leistung höherer Art als die Comödie; gleich zu Anfang und dann noch zu wiederholten Malen, wo er die Gelegenheit dazu findet, greift er Dante an; er leugnet, daß derselbe jemals, wie er singt, im Paradiese gewesen; dagegen in die Hölle habe ihn sein schwacher Glaube geführt, und da drunten sei er geblieben und nie zu uns zurückgekehrt. In dem Eifer seiner Polemik giebt er sich nicht eben Mühe, den zu verstehen, welchen er tadelt; so wenn er ihm (II, 1) vorwirft, daß er alles auf Erden der Fortuna unterthan gemacht habe und gegen ihn den freien Willen der vernünftigen Seele vertheidigt, welche den Einfluß der Gestirne überwinden könne, als ob Dante nicht genau derselben Meinung gewesen wäre; oder wenn er ihn beschuldigt, die wahre Liebe nicht gekannt zu haben, weil er in einem Sonett an Cino von Pistoia den Wechsel des Affektes für möglich erklärte (III, 1); ja sogar auch dieses wird zum Tadel Dante's benutzt, daß er zu einer irrigen Ansicht seines Freundes Guido Cavalcanti geschwiegen und ihr nicht widersprochen habe. In sechszeiligen Strophen, welche nichts anderes sind als eine Umformung der Terzine (A B A C B C), in nüchternem und farblosem Style und einer noch stark mit mundartlichen Elementen erfüllten Sprache belehrt uns Cecco's Poem zuerst über astronomische, astrologische und meteorologische Dinge, handelt dann vom Menschen, von den Tugenden und Lastern, auch hier mit Rücksicht auf die himmlischen Einflüsse, von der Liebe im Anschlusse an Guinicelli's Theorie, von den Thieren mit moralischen Deutungen ihrer Eigenheiten nach der Weise der Bestiarien, von den Edelsteinen und ihren Kräften, nach der Art der Lapidarien, und löst endlich noch eine Reihe von Zweifeln über einzelne natürliche und psychologische Erscheinungen. Und nachdem der Verfasser alle diese Weisheit vorgebracht hat, erhebt er sich stolz über Dante und schließt mit folgenden schlechten Versen, welche uns einen Begriff von seiner Manier geben können:

Unter diesen Didaktikern des 14. Jahrhunderts finden wir auch den einen von Dante's beiden Söhnen, Jacopo. Er war geboren gegen Ende des 13. Jahrhunderts, ward durch das Decret von 1315 mit seinem Vater und dem Bruder Pietro verbannt, kehrte aber später nach Florenz zurück, wo er 1332 bei Theilung der Erbschaft des Großvaters Alaghiero mit dem Oheim Francesco anwesend war. Im Jahre 1343 erlangte er durch eine Bittschrift an den Herzog von Athen die Rückgabe der seinem Vater confiscirten Güter. Nach einer nicht ganz zuverlässigen Nachricht hätte er 1326 die kleinen Weihen durch den Bischof von Fiesole erhalten; dann müßte er später wieder den geistlichen Stand verlassen haben; denn 1346 war er im Begriffe, Jacopa di Biliotto degli Alfani zu heirathen, erfüllte jedoch sein diesbezügliches Versprechen nicht, ward deshalb von der enttäuschten Braut und ihrem Bruder Domenico verklagt und vom Richter verurtheilt (den 26. Oktober) und starb vermuthlich 1348 an der Pest, worauf (den 2. März 1350) seine Hinterlassenschaft den Klägern für ihre pekuniären Forderungen zugesprochen wurde.

Jacopo's Lehrgedicht, betitelt Dottrinale, ist abgefaßt in Reimpaaren von Settenarien, wie Brunetto's Tesoretto, doch so, daß je drei Reimpaare durch den Sinn zu einer Strophe verbunden sind; das Ganze besteht aus 60 Capiteln von je 10 solchen Strophen, erscheint also äußerlich in einer pedantischen Regelmäßigkeit. Er beschäftigt sich fast ganz mit denselben Gegenständen wie Cecco d'Ascoli, aber von einem anderen Standpunkte. Es ist eine kleine Encyclopädie des natürlichen und moralischen Wissens:

Naturale e morale
Ho fatto un Dottrinale,

schließt er selbst. Voran geht, wie in der Acerba, die Astronomie und Meteorologie; dann kommt er auf die menschliche Natur, handelt von den drei theologalen und den vier cardinalen Tugenden, vom Regimente der Kirche, dem des Kaiserthums und dem der kleineren Mächte, welche von diesen beiden Gewalten abhängen, von der Herrschaft in der Familie und über sich selbst, weiter von der Liebe und der weiblichen Schönheit, wo er aus 9 (eigentlich 10) einzelnen Erfordernissen ein Ideal derselben zusammensetzt, vom

Haß und dem freien Willen, und entwickelt zum Schlusse in Kürze die moralische Bedeutung von seines Vaters Darstellung der drei Reiche des Jenseits und die Belehrung, welche sie für unser Dasein hergiebt. Der zweite, moralische Theil ist bei ihm von dem ersten, dem naturphilosophischen, unabhängig; die astrologische Auffassung beherrscht hier nicht Alles, wie bei Cecco; er lehrt selbst den Einfluß der Gestirne auf die irdischen Geschicke, giebt auch die Möglichkeit der Vorhersagung allgemeiner Ereignisse, wie Krieg, Hungersnoth, Pestilenz, zu, leugnet aber diejenige, den Lebensgang und Charakter des Individuums mit einiger Genauigkeit vorauszubestimmen, und verwirft damit die eigentliche astrologische Kunst (XVII ff. XXXVII). Es ist dieselbe Ansicht, wie wir sie bei Dante finden, und man möchte glauben, daß Jacopo sein Gedicht in ausdrücklicher Opposition gegen Cecco schrieb; aber dieses wird nicht deutlich sichtbar, wie überhaupt dem ganzen Werke der persönliche Stempel fehlt. Auch wo er politische Dinge, die große Frage der Zeit berührt, welche Dante und Fazio degli Uberti so heftig erregte, moralisirt Jacopo kühl und allgemein. Merkwürdig ist es, wie er wieder für Papst und Kaiser ohne Anstand das Bild von Sonne und Mond gebraucht (XLVI), welches sein Vater verworfen oder doch für gefährlich erklärt hatte wegen der Mißdeutungen. Bei der Masse der Gegenstände, welche er in seinen gereimten Traktat zusammendrängte, mußte er natürlich fast immer oberflächlich und äußerlich bleiben, und ist sein Vers flüssiger als der Cecco's, so ist er kaum klarer. Von dem Geiste seines Vaters war auf ihn nichts übergegangen, und nicht weniger deutlich zeigt sich dieses in dem Commentar zum Inferno und der ihn einleitenden Inhaltsangabe der Comödie in Terzinen, welche wohl mit Recht ihm zugeschrieben werden.

So war die Lehrdichtung, indem sie sich alles Schmuckes entkleidete, wieder auf den Standpunkt zurückgekehrt, welchen im vorhergehenden Jahrhundert Guittone von Arezzo einnahm, nur daß dieser sich auf das moralische Gebiet beschränkt hatte. Und auch ein direkter Nachfolger Guittone's tritt uns entgegen, in dem Senesen Bindo Bonichi, welcher 1318 (von Juli bis Oktober) in seiner Vaterstadt zum Magistrate der Neun gehörte, 1322 zu der Behörde,

welche den Dombau beaufsichtigte (operaio del Duomo), und den 3. Januar 1338 starb. Seine 20 Canzonen haben alle genau gleiche Länge und gleichen Strophenbau, abgesehen von einem geringen Unterschiede in der Reimordnung, den einige von ihnen gemeinsam zeigen. In der Liebe zur äußeren Gleichförmigkeit ähnelt er also Jacopo Alighieri. Bindo hat, wie Guittone, bei aufrichtiger, ernster Gesinnung, jene platte und dürre Weise des Moralisirens, jene selbe Sucht zu predigen, wennschon er sie nicht mit so unerträglicher Weitschweifigkeit übt. Wo er auf concrete Verhältnisse zu sprechen kommt, wie in der 14. Canzone, welche sich gegen Papst und Geistlichkeit richtet, verliert er sich doch schnell wieder in Abstraktionen und bleibt ohne Wirksamkeit. Der Gemeinplatz, der überall wiederkehrt, ist, daß Reichthum nicht glücklich macht, daß er sich schlecht mit der Tugend verträgt, daß man aber suchen müsse, nicht ganz arm zu sein, um nicht verachtet und abhängig zu werden. Bindo's Verwandtschaft mit Guittone erkennt man am besten in der 18. Canzone, wo er gegen Amore eifert; auch er ist einst verliebt gewesen und hat sich bekehrt; auch er behandelt die Liebe als Krankheit und empfiehlt gegen sie ähnliche Heilmittel, wie Guittone (Canz. 24, Str. 6), nämlich körperliche Anstrengung, Entbehrungen und Casteiung. Auch in der Form nähert er sich seinem Vorbilde, liebt die Transpositionen von Worten und hat zwei seiner Canzonen (VI, VII) in rime equivoche und in dunkelm Style abgefaßt. Anziehender ist Bindo Bonichi in seinen Sonetten, wo ihn die knappe Form zu größerer Gedrängtheit nöthigte, und eben dadurch der Gedanke mehr Schärfe erhielt. Hier giebt er seine Lebensregeln in einer originelleren Weise, hält sich mehr an reale Dinge, z. B. wenn er zeigt, wie Jeder mit seinem Stande unzufrieden ist, der Schuster seinen Sohn Barbier werden läßt, der Barbier den seinen Schuster, der des Kaufmanns Notar werden soll und der des Notars Kaufmann (XIII), oder wenn er seine beißenden Bemerkungen über den Verkehr mit Mönchen macht (XIX). Er gebraucht treffende und anschauliche Bilder, vergleicht das Gewissen der Leute, welche das Viele für sich behalten und das Wenige dem Nächsten geben, mit dem oben breiten und unten engen Mühlkasten (VIII), und bisweilen verzieht sich hier auch

seine sauertöpfische Miene etwas, und er überrascht den Leser mit einer epigrammatischen Wendung; er sagt (X): jeder thut so viel Uebel, wie er kann; giebt es eine Ausnahme? Ja, antwortet er, der Barbier ist eine Ausnahme, er berührt die Kehle mit dem Messer und schneidet sie nicht durch. Von wahrhafter Schönheit endlich ist das 25. Sonett, wo er die Dinge aufzählt, die man zurückgeben kann, nachdem man sie genommen hat, und findet, daß es einen Raub giebt, den nichts wiederzuerstatten vermag, nämlich den guten Ruf, den eine böse Zunge vernichtet hat:

Weh dem, der solches Laster in sich nähret,
Der ew'gen Pein verkauft er seine Seele.

Wie Bindo Bonichi an Guittone, so schließt sich Graziolo de' Bambagiuoli an Francesco da Barberino an. Er war Notar in Bologna, erscheint als solcher urkundlich 1311, gehörte 1324 zu den Anzianen, war im folgenden Jahre Canzler der Commune und ward 1334 mit seiner ganzen Familie als Guelfe verbannt; 1343 war er schon verstorben. Die unfreiwillige Muße des Exils benutzte er dazu, einen Trattato delle virtù morali in 100 kurzen Einzelstrophen oder cobbole zu schreiben, nach Art der in den Documenti d'Amore enthaltenen, und versah diese Arbeit, wie Francesco da Barberino es mit der seinen gethan hatte, mit einem lateinischen Commentar. Früher hielt man diese Strophen irrthümlich für ein Werk König Roberts von Neapel.

Für die volksthümliche moralisch-politische Dichtung wurde damals, wo der Glaube an Visionen und übernatürliche Offenbarungen lebendig war, eine Lieblingsform die Prophezeiung. Große Uebel, Blutvergießen, Pest, Hungersnoth werden vorher verkündet als Strafen für die Corruption von Fürsten und Völkern, und damit dient das Gedicht zu einer Rüge derselben. Diese Propheten ahmen gern die Sprache der biblischen nach, beziehen sich auf die Apocalypse, deuten deren Allegorieen auf die Zustände der Gegenwart oder gebrauchen andere allegorische Bilder ähnlicher Art, besonders solche von Thieren; bisweilen berufen sie sich auch auf astrologische Vorzeichen. Dabei halten sie sich natürlich in einer vagen Allgemeinheit, hüllen sich absichtlich in mysteriöse Dunkelheit. Die Profezia des Frate Stoppa de' Bostichi, in Oktaven abgefaßt, war, wie

der Schluß zeigt, nach Weise der Bänkelsängerpoesieen zum öffentlichen Vortrage bestimmt. Nach Androhung des bevorstehenden Mißgeschickes für die einzelnen Fürsten Europa's und die verschiedenen Gegenden Italiens insbesondere, schließt der Dichter mit der Mahnung zur Besserung, wodurch Gott vielleicht noch bewegt werden könne, das Verderben abzuwenden, wie damals, als auf Jonas' Worte sich die Niniviter bekehrten. Da Frate Stoppa Johann von Böhmen noch als lebend nennt, müßte er gegen 1346 geschrieben haben; aber er zeigt sich auch über die Ereignisse der Jahre 1347 und 1348 schon unterrichtet, hat sich also wohl zum Schein in eine frühere Epoche zurückversetzt, um bequemer prophezeien zu können, was bereits geschehen war. Eine andere Profezia, welche früher mit Unrecht Fazio degli Uberti beigelegt wurde, geißelt die Städte und die Tyrannen Italiens; sie beginnt mit den Worten: O pellegrina Italia, und ist eine Frottola. Es war dieses eine Form der didaktischen und satirischen Dichtung, welche in Italien nur kurze Zeit im Gebrauche blieb; sie glich darin dem Serventese, daß eine Verkettung durch Kurzverse geschah; aber die Absätze konnten bald kürzer, bald länger sein, und, wie in den ganz ähnlichen altfranzösischen Fatrasieen, war der Gedankengang ein unregelmäßiger; der Verfasser ließ sich durch das Reimwort leiten, zerriß ohne Rücksicht den Faden, um auf ganz fremdartige Dinge überzuspringen, schaltete möglichst viele sprichwörtliche Redeweisen und hier und da absichtlich ganz sinnlose Sätze ein. Eine solche Frottola oder ein Serventese (denn die beiden Gattungen wurden bald nicht mehr deutlich geschieden) ist auch die Profezia Fra Tommasuccio's, geschrieben in seiner heimischen umbrischen Mundart, roh und dunkel, voll heftiger Satire gegen die avignonesischen Päpste und viele italienische Communen. Der Franziskanermönch Tommaso Unzio, vom Volke Tommasuccio genannt, gebürtig aus Gualdo und in Foligno wohnhaft (1307—1377), war ein Nachfolger Jacopone's von Todi, von demselben Geiste erfüllt, naiv und ohne Bildung, von einer fanatischen Religiosität. Es giebt von ihm noch mehrere, theilweise ungedruckte Lieder, auch eine Visione in Prosa, und andere poetische Prophezeiungen, die uns erhalten sind, werden ihm mit Wahrscheinlichkeit beigelegt. Jacopone selbst lebte noch im Andenken des

Volkes als erleuchteter Seher und Warner, und das Serventese eines Unbekannten, welches große Schrecknisse und Umwälzungen für das Jahr 1369 weissagt, betitelt sich Prophetia fratris Jacoponis; hier wird die Erwartung eines politischen Messias, eines tugendhaften und starken Kaisers ausgesprochen, der die ganze Welt beherrschen, Italien seine Machtstellung wiedergeben, die Kirche reinigen und die Ungläubigen bekehren würde; es ist im Grunde der Veltro Dante's.

Finden wir in den besprochenen Produktionen die Fortsetzung der moralisirenden Poesie, der gelehrten und volksthümlichen, des 13. Jahrhunderts, so zeigt sich in der Liebesdichtung zunächst die Fortsetzung der florentinischen Schule des dolce stil nuovo. Es lebte noch einer der Vertreter der letzteren, Cino von Pistoia, welchen Dante sehr hoch schätzte, mit dem er befreundet war und in poetischer Correspondenz stand, und den er in dem Buche über die Vulgärsprache als den italienischen Sänger der Liebe hinstellte, da wo er sich selbst als denjenigen der Tugend bezeichnete. Cino, d. i. Guittoncino, aus der adligen Familie der Sinibuldi in Pistoia, war der Sohn eines Francesco di Guittone, geboren, wie man annimmt, gegen 1270, wahrscheinlich aber schon früher, wenn er bereits 1283 Dante's erstes Sonett beantwortete. Er studirte Jurisprudenz in Bologna, war 1307 Richter in Pistoia und ist dann, wie es scheint, freiwillig in die Verbannung gegangen, da er zu der Parthei der besiegten Bianchi gehörte. Seine politischen Ueberzeugungen waren ungefähr dieselben wie die Dante's, eher noch entschiedener ghibellinisch und der weltlichen Macht der Kirche feindlich. Als Graf Ludwig von Savoyen im Auftrage Kaiser Heinrichs VII. 1310 als Senator nach Rom ging, wählte er Cino zu seinem assessore. Nach des Kaisers Tode begab er sich wieder nach Oberitalien und widmete sich ganz den Studien. Sein größtes juristisches Werk, den Commentar zu den ersten 9 Büchern des Codex Justinianus (Lectura in Codicem) beendete er 1314, und erwarb am 9. Dezember desselben Jahres in Bologna den Doctorgrad. Später kehrte er nach Pistoia heim, lehrte vielbewundert und glänzend besoldet an mehreren Universitäten, 1318—21 in Treviso, 1321—26 in Siena, 1326—33 in Perugia, wo er den berühmten Bartolo von

Sassoferrato zum Schüler hatte, 1334 wahrscheinlich in Florenz, und ward auch durch verschiedene Aemter in seiner Vaterstadt geehrt. Als er Ende 1336 oder in den ersten Tagen des Jahres 1337 starb, wurde er von dem jungen Petrarca in einem Sonette beklagt.

Cino war seit etwa 1300 mit Margherita degli Ughi verheirathet, von welcher er 5 Kinder hatte; aber natürlich war nicht sie es, die er besang. Von seinen Zeitgenossen, besonders in einem Sonette Dante's, wird er wegen der Unbeständigkeit seines Herzens getadelt; auch seine Lieder beziehen sich auf verschiedene Liebesverhältnisse; unter anderen hat er eine Selvaggia gefeiert, mit deren Namen er, denselben auf ihre Grausamkeit deutend, öfters in seinen Versen spielt, wie Dante in höherer Weise mit dem Namen der Beatrice, und Petrarca nur zu oft mit demjenigen Laura's thaten. Die Muse war jedoch diesem gelehrten Juristen nicht eben hold; sein Dichten ist breit, ohne Kraft und voll von Trivialitäten. Das lobende Urtheil Dante's wird begreiflich nur, wenn man bedenkt, daß er sich in seinem Büchlein de el. vulg. hauptsächlich durch die Rücksicht auf die Reinheit der Sprache leiten ließ. Sobald Cino dann über die Gemeinplätze der Liebesklage hinauszukommen sucht, verfällt er in Subtilitäten und wird oft ganz unverständlich. Seine Vorgänger hatten die Empfindungen personifizirt, den seelischen Prozeß des Verliebens veräußerlicht; er wählt dafür folgende raffinirte und geschmacklose Bilder: „Mein Herz," sagt er (Son. Lo core mio che negli occhi si mise), „begab sich ganz in meine Augen (indem ich euch anschaute), und während es vor Amore floh (nämlich aus meiner Brust in die Augen), stellte es sich gerade vor seinen Pfeil, der als Spitze trug die Reize (die eurigen), welche es von mir (aus meiner Brust) trennten (indem sie es ganz in die Augen zogen), so daß es sich nun draußen als Zielscheibe (Amore's) befand," u. s. w. Das ist schon etwas von dem Style, den man 300 Jahre später den Marinismus nannte. Anderswo sagt er (Son. L'intelletto d'amor), er trage das Bild der Geliebten, auch wenn sie entfernt ist, in seinem Geiste, und es sei so schön, daß die Seele aufhöre, das getödtete Herz zu beweinen, indem sie das Recht sein läßt, was das Erbarmen als Unrecht betrachtet (d. i. die

Grausamkeit der Dame und den dadurch verursachten Tod des Herzens). Er beginnt eine Canzone mit den Worten: Jo non posso celar il mio dolore; der Gedanke ist an sich so klar und einfach; aber sogleich fängt er an zu begründen und zu subtilisiren: Er kann den Schmerz nicht verbergen; denn, als die Liebe in sein Herz drang, brachte sie vor seinen Geist die Gedanken, welche nicht ruhen, sondern oft sein Feuer verstärken, indem sie von dem Schmerze reden, aus dem sie mit den trostlosen Seufzern entstanden, welche Seufzer durch ihr Uebermaß seine Kraft besiegen und hervorbrechen, u. s. w. An solchen Stellen strebte er also die gewohnten Ideeen der Schule zu überbieten. Als diese poetische Richtung einst in Bologna mit Guido Guinicelli ihren Anfang nahm, hatte ein Toskaner Buonagiunta von Lucca die Neuerung angegriffen; nun ist es merkwürdiger Weise umgekehrt der Bolognese Onesto, welcher die Uebertreibungen derselben Manier bei Cino und seinen Freunden verspottet, ihr dunkeles Philosophiren, die beständige Wiederkehr der Worte mente und umile, die „tausend Körbe voll Geister“, ohne welche sie nicht dichten können (Onesto's Sonett: Mente et umile e più di mille sporte). Er beschuldigt ihn geradezu, Narrheit zu reden, und bemerkt, das habe ihn Guido und Dante nicht gelehrt, betrachtet ihn demnach wohl als unglücklichen Nachahmer dieser beiden (Ders. Sete vo', messer Cin, se ben v'adocchio). Uebrigens entsteht die große Dunkelheit in Cino's Versen oft nicht sowohl durch die Gesuchtheit des Gedankens als durch die Ungeschicklichkeit des Ausdrucks; er beherrschte die poetische Form mangelhaft; man sehe z. B., wie er in dem Sonette Dante quando per caso mühselig seine Idee in Worte kleidet, daß man heute kaum etwas versteht, während ihm Dante, bei der so viel größeren Schwierigkeit der Antwort auf die Reime, mit energischer Klarheit erwidert. Wohl lassen sich unter der Menge von Cino's Gedichten hie und da ein paar glückliche Verse oder Strophen herausfinden; aber nur ein Lied von höherer poetischer Schönheit hat er verfaßt, und gerade dieses ward ihm nicht von der Liebe, sondern von der Freundschaft eingegeben. Es ist die, auch im de el. vulg. (II, 6) citirte, Canzone: Avvegna ch' i' non aggia più per tempo, mit welcher er Dante in seinem tiefen Schmerze nach

Beatrice's Tode aufzurichten suchte. Der Ton in diesem Gedichte ist feierlich und gehoben, aber dabei erwärmt durch die innige Sorge um den bekümmerten Freund. Cino zeigt ihm die Geliebte im Himmel, den Gott wieder mit ihr schmücken wollte; wie Dante ehedem den Engel es fordern ließ, so ist es geschehen; droben bewundern sie alle Seeligen, und vor Gottes Thron erinnert sie sich mit Wohlgefallen des Lobes in seinen Liedern, bittet um Trost für ihn, und einst, wenn er stark im Glauben ist, wird er mit ihr wiedervereint werden. So kehrt in diesem Gedichte Dante's eigene Empfindungsweise wieder, die mystische Liebe, welche sich mit dem religiösen Gefühle verbindet, und in der verstorbenen Geliebten eine Heilige und Fürbitterin bei Gott verehrt.

Die beiden Florentiner Sennuccio del Bene, der noch mit Petrarca befreundet war, und 1349 in hohem Alter starb, und Matteo Frescobaldi, der Sohn des Dichters Dino Frescobaldi, der etwa 40 Jahre alt durch die Pest von 1348 hingerafft wurde, sind als Epigonen der florentinischen Dichterschule zu betrachten, deren Gedankenkreis sie aber mit Mäßigung wiedergeben; beide zeichnen sich aus durch Einfachheit und Klarheit und durch die Rundung der Form, und besonders mehrere Balladen Matteo's besitzen eine anziehende Frische und Anmuth. In der Liebesdichtung Fazio's degli Uberti mischen sich manche Reminiscenzen der alten sicilianischen Schule und ein stärkerer sinnlicher Zug mit dem Einflusse Dante's. Der letztere ist namentlich sichtbar in der schönen Canzone: I' guardo fra l'erbette per li prati, wenn dieses Frühlingslied, wie ich glaube, als Gegenstück und nach dem Muster von Dante's Winterlied: Jo son venuto al punto della rota gedichtet ist.

Das 14. Jahrhundert ist in Sonderheit die Zeit für ein reicheres Erblühen der literarischen Prosa. Die Geschichtschreibung in italienischer Sprache, welche im vorhergehenden Jahrhundert noch fehlte, erhält nun eine kräftige Entwickelung. Dino Compagni's Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi behandelt Gegenstände vom höchsten Interesse, dieselben politischen Ereignisse, welche in Dante's Leben den großen Wendepunkt bildeten und sich beständig in seinen Werken reflektiren, und was die Bedeutung dieser Erzählung vermehrt, sie rührt her von einem Manne, welcher

mitten in den Begebenheiten stand, und selbst an ihnen keinen geringen Antheil hatte, welcher zur nämlichen unterliegenden Parthei gehörte wie Dante, ähnliche Gesinnung besaß wie er, die Dinge von dem gleichen Standpunkte und mit derselben moralischen Indignation beurtheilte.

Dino Compagni ist uns bereits bekannt als der wahrscheinliche Verfasser des allegorischen Poems der Intelligenzia; es giebt von ihm einige andere Poesieen, 5 Sonette und eine Canzone, welche ihm gleichfalls als Dichter wenig Ehre machen. Er war ein ehrsamer Popolane und gehörte der Seidenzunft an, in deren Matrikel er zuerst 1280 und zuletzt 1320 erwähnt wird; zwischen 1282 und 1299 war er sechs Mal Consul der Zunft. 1284 gehörte er zum Rathe des Podestà und erscheint später öfters unter den Abstimmenden der Rathsversammlungen; 1289 saß er unter den Prioren (15. April bis 15. Juni), und 1293 wurde er zum Gonfaloniere della Giustizia gewählt (15. Juni bis 15. August, der dritte nach Creirung des Amtes). Abermals war er Mitglied des Priorencollegiums, welches am 15. Okt. 1301 antrat, dem letzten von der Parthei der Bianchi, welches schon nach drei Wochen vor der durch Gewalt erlangten Uebermacht der Neri weichen mußte. Dieses sind die über ihn urkundlich bekannten biographischen Nachrichten; aber aus seiner eigenen Chronik erfahren wir mehr und Interessanteres. Der Hauptgegenstand seiner Erzählung ist der Kampf der Partheien von Florenz in den Jahren 1300 und 1301; die Ereignisse seit 1280 berichtet er nur als die Vorbereitungen, die bis 1312 als die Folgen jenes Drama's, welches im Mittelpunkte steht und unsere Aufmerksamkeit am meisten auf sich zieht. Es ist ein Kampf, in welchem die unentschlossene Güte und Ehrenhaftigkeit von der thatkräftigen Schlechtigkeit besiegt wird: Niente vale l'umiltà contro alla gran malizia (II, 13), ist die Moral, welche der Schriftsteller aus dem Geschehenen zieht. Zu diesen schwachen Ehrenmännern gehörte Dino selbst; er wird zur Personification der Parthei, und spielt die wichtigste Rolle. Noch als junger Mensch war er bei Schaffung der neuen democratischen Verfassung der Prioren von 1282 betheiligt; als Gonfaloniere ließ er die Häuser der Galigai gemäß den Ordinamenti della Giustizia

zerstören; er entdeckte 1295 die Verschwörung der Großen und der falschen Popolanen gegen den Volksführer Giano della Bella und benachrichtigte ihn von den Machinationen. Er brachte 1299 dem erzürnten Cardinal d'Acquasparta das Geldgeschenk der Signorie, um ihn zu versöhnen. Er befand sich unter den Bürgern, die vor der Verbannung von Mitgliedern der beiden Partheien im Sommer 1300 um Rath gefragt wurden. Er war, als Karl von Valois 1301 mit verrätherischen Absichten in Florenz einzog, gleichsam die Seele des Priorencollegiums, suchte die Gefahr abzuwenden, empfing den Brief des Prinzen, der Sicherheit versprach, und nahm dessen Betheuerungen und Schwüre entgegen, die Gerechtsamen und Freiheiten der Stadt nicht zu schädigen. So ist immer er, Dino, auf der Bühne; immer lesen wir da jenes „ich that, ich ging, ich sagte," welches bei den ältesten Historikern so selten ist. Er bleibt, umwogt von den Partheileidenschaften, stets der gute Patriot, predigt Liebe und Eintracht unter den Bürgern, und predigt mit warmen Worten, die den Leser ergreifen. Seine eigene Rechtschaffenheit setzt er bei den anderen voraus, rechnet auf sie und fühlt sich nachher bitter enttäuscht; er wundert sich, wie die Menschen schlecht sind, und erzürnt sich darüber. Aber er glaubt fest an die himmlische Gerechtigkeit; ein starkes religiöses Gefühl erfüllt seine Darstellung, die bisweilen einen biblischen Ton annimmt. In den Ereignissen erkennt er stets die Güte oder den Zorn Gottes. Kaiser Heinrichs Wahl und sein Römerzug ist ihm ein deutlicher Beweis von dem Walten der Vorsehung und der nahenden Vergeltung für die Bösen, und er endet mit einer düsteren Aufzählung der Strafen, welche schon die Hauptanstifter der Zwietracht in gewaltsamem Tode ereilt haben, und mit der Prophezeiung der allen schlechten Bürgern seiner Stadt vom Kaiser drohenden Rache. Er legte also die Feder nieder im Sommer 1312, ehe die Belagerung von Florenz durch Heinrich VII. begann, und vor der großen Enttäuschung der Bianchi. Der Verfasser starb, nach einer Bemerkung am Ende der Handschriften, 12 Jahre darauf, den 26. Februar 1324.

Es war jedoch auffallend, daß von einem so bedeutenden Manne, außer ihm selber, niemand in würdiger Weise gesprochen hatte. Die anderen Geschichtschreiber der Zeit gedenken seiner nicht. Seine

Chronik selbst blieb lange unbekannt; 1640 ward sie zum ersten Male öffentlich erwähnt von Federigo Ubaldini, und erst im vorigen Jahrhundert, als sie endlich gedruckt worden, begann ihre und ihres Verfassers große Berühmtheit. Der neueste Herausgeber und sorgfältigste Commentator der Chronik, Del Lungo, vermuthet (I, 693 ff.), das Werk sei von dem Autor und dann von dessen Familie verborgen gehalten worden wegen der Gefahren, welche das darin enthaltene freie Urtheil über die herrschende Parthei bringen konnte, und so sei es für eine Weile verschollen. Aber von der politischen Wirksamkeit Dino's hätten sich doch deutlichere Spuren erhalten müssen, wenn sie eine so hervorragende war. Es scheint demnach der Verfasser, wenn er sich so sehr in den Vordergrund des Geschehens stellt, in einer gewissen subjektiven Täuschung befangen gewesen zu sein, und diese Selbstgefälligkeit, wie natürlich und verzeihlich sie sein mag, wird nicht verfehlt haben, die Darstellung der historischen Vorgänge hie und da zu alteriren. Aber mehr als das, eine genauere Untersuchung hat in den Angaben Dino's auch sonst eine häufige Unzuverlässigkeit dargethan, zahlreiche faktische Irrthümer, falsche Daten in großer Menge. Man fand das unbegreiflich bei einem so unmittelbaren Zeitgenossen und Theilnehmer der Ereignisse, und so regte sich der Verdacht der Unechtheit. Die ersten Zweifel äußerte schon 1858 Pietro Fanfani in der von ihm redigirten Zeitschrift Il Piovano Arlotto. Dieselben wurden zurückgewiesen von Karl Hillebrand in seinem Buche: Dino Compagni, étude historique et littéraire sur l'époque de Dante (Paris, 1862). Scheffer-Boichorst kündigte dann am Ende seiner Abhandlung über die Malespini (in Sybels Zeitschrift, 1870) in emphatischen Worten die Absicht an, auch Dino den Todesstoß zu versetzen. Diese Aeußerung wurde der Anlaß zu G. Grions Schrift: La Cronica Dino Compagni, opera di Antonfrancesco Doni (Verona, 1871), die, nach des Verfassers Art, mehr eine Harlekinade als eine ernste Studie war. Endlich erschien 1874 Scheffer-Boichorsts Untersuchung (in seinen Florentiner Studien, Leipzig, 1874), welche mit ihrem umfassenden Material einen großen Eindruck machte. Bald nachher nahm auch Fanfani die Frage wieder auf: Dino Compagni vendicato dalla calunnia di scrittore della Cronaca

(Milano, 1875), wo er neben den historischen Irrthümern auch sprachliche Anachronismen im Texte nachweisen wollte. Vertheidiger fand Dino's Echtheit dagegen an dem ehrwürdigen Gino Capponi (Storia della Repubblica di Firenze, Firenze, 1875, II, 569 ff.), und an dem Abbate Giuseppe Roberti, der in seiner Apologia di Dino Compagni (Milano, 1875) die sprachliche Seite behandelte. C. Hegel (Die Chronik des Dino Compagni, Versuch einer Rettung, Leipzig, 1875) vertrat die Ansicht, daß der Kern der Chronik echt und nur später stark überarbeitet sei; ihm stimmte Th. Wüstenfeld zu (Göttingische Gelehrte Anzeigen, 1875, p. 1537 ff.), während ihm O. Hartwig (Jenaer Litt.-Zeit. 1875, Nr. 32) widersprach, und Scheffer-Boichorst ihn zu widerlegen suchte (Die Chronik des Dino Compagni, Critik der Hegel'schen Schrift, Leipzig, 1875). Und so ging der Streit nun fort, besonders mit einer sich rastlos drängenden Fluth von werthlosen Artikeln und Büchern Fanfani's, der die Sache sehr zum Schaden in das Gebiet der persönlichen Injurie hinabzog. Ein neues Argument zur Stütze seiner Ansicht fand Scheffer-Boichorst in den von ihm entdeckten theilweise wörtlichen Uebereinstimmungen zwischen drei Stellen Dino's und solchen eines Dante-Commentars (des sogen. Anonimo Fiorentino) vom Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts (s. Sybel's Zeitschr. Bnd. 38, p. 286 ff.), der nicht aus Dino geschöpft haben kann, wie auch er umgekehrt nicht aus dem Commentator. Also benutzten beide eine gemeinsame Quelle, und es scheint Scheffer-Boichorst undenkbar, daß ein Zeitgenosse in öffentlicher Stellung für ihm unmittelbar bekannte Dinge Quellen nicht offiziellen Charakters ausgeschrieben haben sollte. Inzwischen ist aber auch das lange erwartete große Werk Del Lungo's erschienen, eine Ausgabe der Chronik in verbessertem Texte, mit sehr umfangreichem Commentar und einer zweibändigen Einleitung, welche alle den Autor, das Buch und die Zeit betreffenden Fragen auf das eingehendste erörtert: Dino Compagni e la sua Cronica, Bnd. I, 1°, und II, Firenze, 1879; Bnd. I, 2°, 1880. Diese mühevolle, geduldige Arbeit des italienischen Gelehrten, zu welcher ein ungeheures Material von literarischen Denkmälern und Urkunden herangezogen worden ist, hat viele der gegen die Echtheit geltend gemachten Gründe beseitigt.

Die von Fanfani angeregte Sprachfrage kann als völlig erledigt gelten; alle die Worte oder Construktionen, welche in jener Zeit unmöglich sein sollten, hat Del Lungo aus Denkmälern des 14. Jahrhunderts belegt. Von den historischen Irrthümern hatte schon Hegel eine Anzahl als illusorisch dargethan; Del Lungo hat ihre Menge von neuem bedeutend reduzirt, wennschon er hie und da etwas sophistisch verfahren sein mag. Umgekehrt zeigt sich nun, daß Dino öfters, in wichtigen Punkten, und gerade wo man am stärksten zweifelte, den anderen zeitgenössischen Historikern gegenüber im Rechte ist, wie besonders in der Reihenfolge der Unruhen und Verbannungen des Jahres 1300, daß er nicht wenige Nachrichten über wirklich stattgehabte Dinge giebt, von denen kein anderer Historiker etwas weiß, daß er mancherlei intime Angelegenheiten gekannt hat, von welchen überhaupt die Geschichte nicht Notiz nimmt, und die heut erst wieder aus den Urkunden zum Vorschein kommen. Damit wird die Fälschung schwer begreiflich, wenn nicht dem Verfertiger derselben doch wieder eine vortreffliche gleichzeitige Quelle zu Gebote stand. Trotz gewisser nicht wegzutilgender, bei einem Zeitgenossen bedenklicher Verstöße gegen die historische Wahrheit, würde man somit geneigt sein, die Chronik wieder in ihre Rechte als ein echtes altes Denkmal der italienischen Geschichtschreibung einzusetzen. Aber ein Argument Scheffer-Boichorsts bleibt, nach allen diesen Bemühungen, unangetastet. Derselbe hat nämlich gezeigt, wie Dino Compagni an verschiedenen Stellen im Wortlaute mit Giovanni Villani übereinkommt, und wie er zu wiederholten Malen bei Aufzählungen von Namen dieselbe Reihenfolge beobachtet. Villani hat aber Dino's Werk nicht gekannt; Entlehnung aus gemeinsamer Quelle ist auch nicht überall annehmbar; wir sehen also in einer Erzählung, die 1312 abgeschlossen sein müßte, eine andere benutzt, welche frühestens 15 Jahre danach an die Oeffentlichkeit kam. Del Lungo ist an diesem Argumente vornehm vorübergegangen; aber er wird die ihm verhaßte Dino-Frage nicht aus der Welt schaffen, ehe es ihm nicht gelingt, dieses Räthsel zu lösen. Eine definitive Entscheidung ist noch unmöglich; doch ist mir das Wahrscheinlichste, daß in der uns überlieferten Chronik ein bedeutender echter Kern ist, welcher frühzeitig, noch im 14. Jahrhundert, eine Ergänzung

oder Bearbeitung erfuhr, vielleicht ohne irgend welche Absicht zu fälschen, vielleicht durch ein Mitglied der Familie, in der die Schrift des Ahnherrn unvollständig verblieben war. Es ist dieses ungefähr die von Hegel vertretene Ansicht.

Mag man über diesen ganzen Dino-Streit denken, wie man will, er hat zum wenigsten den Nutzen gehabt, unser Urtheil über den Werth der Chronik zu ernüchtern. Man hatte Dino Compagni mit Thucydides und Sallust verglichen, man hatte ihn Dante zur Seite gestellt; wie dieser der Dichter, so sollte er der Prosaiker, der Historiker der Epoche sein. Das waren Uebertreibungen, wie heute auch die Bewunderer der Chronik anerkennen. Die Fähigkeit des Schriftstellers, die wir ja freilich nur an dem uns vorliegenden. vielleicht entstellten Werke messen können, ist eine beschränkte; sie kommt zu ihrer Geltung eben nur in dem engeren Bereiche seines Hauptgegenstandes, in der Darstellung des Kampfes um die Herrschaft in Florenz zwischen Volk und Großen, zwischen Neri und Bianchi. Hier ist seine Theilnahme, hier blickt er öfters tiefer als die anderen Geschichtschreiber der Zeit. In diesem Getriebe der Leidenschaften und Interessen vermag er psychologische Phänomene mit einer Sicherheit aufzugreifen, welche uns überrascht. Hier erhalten wir gelungene Porträts, wie das des demagogischen Fleischermeisters Dino di Giovanni, genannt Pecora, der sich rühmt, die Stadt vom Tyrannen Giano della Bella befreit zu haben, oder das des Cardinals d'Acquasparta, der das ihm von der Signorie gesandte Geldgeschenk lüstern betrachtet und schließlich zurückweist, oder das jener düsteren und doch fesselnden, wahrhaft catilinarischen Gestalt Corso Donati's, wie er durch die Straßen reitet, und die Leute ihm nachrufen: „es lebe der Baron!“ und es scheint, daß die Stadt ihm gehöre. Die Erzählung der Dinge unmittelbar vor und nach Karls von Valois Ankunft ist reich an dramatischen Einzelheiten; wir sehen die Personen handeln, wir hören sie reden; ein jeder wird mit einem kurzen Worte gezeichnet, so daß uns seine Physiognomie im Gedächtnisse bleibt, wie in der Rathsversammlung (II, 10) jener Bandino Falconieri, der Typus des furchtsamen, die Ruhe über alles liebenden Spießbürgers, der, während die Patrioten die Freiheit der Stadt in Karls Händen gefährdet sehen,

sagt: „ihr Herren, mir ist wohl; denn ich schlief nicht ruhig," und den halben Tag die Rednerbühne besetzt hält. Bisweilen malt Dino mit einem treffenden Zuge eine ganze Situation. Karl von Valois, der die Neri in der Stadt wüthen läßt, und sich stellt, als ob er von nichts wüßte, fragt, wenn er ein heftiges Feuer sieht: „Was brennt?" und man antwortet ihm: „eine Hütte", während es ein reicher Palast war (II, 19). Papst Bonifaz sagt zu Karl, der, von seiner Sendung nach Florenz kommend, Geld fordert: „ich habe dich in die Quelle des Goldes gesetzt" (II, 25).

Diese und andere dergleichen Stellen sind sehr bekannt geworden, und in ihnen ist der ganze Dino; darüber hinaus verlange man nichts von ihm. Besonders wo er über die Beziehungen seiner Vaterstadt nach außen, zu den Communen Toscana's, zu Kaiser und Papst handelt, wird seine Darstellung völlig unzulänglich. Dino Compagni ist der Mann der flüchtigen Schlaglichter, nicht einer geordneten Erzählung. Gerade je mehr es Del Lungo glückt, seine Echtheit zu erweisen, um so mehr schwindet unsere Achtung vor seiner Kunst als Historiker. Der wahre Historiker stellt doch das Ereigniß vollständig mit allen seinen Factoren dar, um dem Leser die richtige Idee zu gewähren; er läßt nicht die wichtigsten Dinge fort, ohne welche der Zusammenhang der Thatsachen ganz unverständlich wird, wie Dino das öfters gethan hat. So berichtet er z. B., nach der Verbannung der Partheihäupter im Juni 1300 seien von den Confinirten die Cercheschi zurückgekehrt; aber er sagt kein Wort von der darauf gleichfalls erfolgten Heimberufung der Donateschi, und verschweigt wieder die zweite Verbannung der letzteren nach der Versammlung von Sta. Trinita, so daß seine Erzählung ganz verworren wurde und eben Zweifel an der Echtheit herausforderte. Die Bewunderer der Chronik haben ihr ihre große Unvollständigkeit gar zum Verdienste angerechnet, oder sie wenigstens als in der Anlage der Schrift nothwendig begründet auffassen wollen; es heißt, Dino sei eben nicht Chronist, nicht Annalist, der Jahr für Jahr alles Geschehene aufzeichne; er ist Historiker, giebt zum ersten Male ein historisches Werk, welches von strenger Einheit beherrscht ist, und wählt deswegen von den Thatsachen nur die aus, welche mit seinem Hauptgegenstande zu-

sammenhängen, während er die anderen bei Seite läßt. Aber haben wirklich alle jene ausgelassenen Facta mit seinem Gegenstande, dem Kampfe der Bianchi und Neri nichts zu thun? Schon das angeführte Beispiel zeigt das Gegentheil. Wo man ein System, einen weisen Plan sehen wollte, haben wir in der That nur Ungeschick, und während der Autor die wesentlichsten Dinge unterdrückt, erwähnt er doch mehrfach ganz bedeutungslose Kleinigkeiten, wie die neue Uniform der mailändischen Soldaten Guidotto's della Torre. Dino vernachlässigt die Chronologie; er reiht die Begebenheiten an einander, auch ganz entfernte, ohne uns auf den Abstand aufmerksam zu machen; er holt längst vergangene wieder hervor, ohne sie als solche zu charakterisiren, ja, wie Del Lungo zeigte, indem er mit großer stylistischer Unbeholfenheit sogar beständig das einfache Präteritum statt des Plusquamperfectum verwendet. Daher dann die vielen Mißverständnisse, die den Text verdächtig machten. Indessen auch dieses sollte ein Vorzug sein; Dino, heißt es, ordnet die Facta nicht chronologisch, sondern nach „ihrer Natur"; dadurch erhebt er sich wieder über den Chronisten, wird Historiker. Wenn er in Wahrheit eine solche höhere Absicht hatte, so wäre er wenigstens ihrer Ausführung nicht gewachsen gewesen. Er erzählt z. B. (III, 35) von Kaiser Heinrichs Ankunft in Pisa (1312), dann von der Gesandtschaft Ludwigs von Savoyen nach Florenz und dessen Rückkehr nach Pisa. Jeder Mensch meint, diese Gesandtschaft falle in die Zeit, wo der Kaiser in Pisa weilte. Aber nein, Dino Compagni ist, ohne den Leser zu benachrichtigen, in das Jahr 1310 zurückgekehrt, wo der Kaiser sich noch in Deutschland befand, um die Facta nach „ihrer Natur" zusammenzustellen! Und das soll der große Fortschritt von der Chronik zur Geschichte sein. So muß sich hier unablässig der treffliche Commentator rühren, die klaffenden Lücken der Erzählung mit Hilfe von Documenten, anderen Historikern oder Wahrscheinlichkeitsschlüssen auszufüllen, die neben und durcheinander geschobenen Thatsachen an ihren Ort zu rücken, oder den oft fast sibyllinischen Ausdruck des Verfassers zu deuten, der seinen Gedanken mehr verbirgt als offenbart. Und wie im Allgemeinen, so ist Dino Compagni auch in den Einzelheiten dürftig und verwirrt, sobald sein Bericht die Mauern seiner Vaterstadt verläßt.

Es scheint, als ob er nur das beschreiben könnte, was er mit eigenen Augen sah, und wovon ihm so der lebendige Eindruck blieb. Man sehe einerseits die so schöne und anschauliche Schilderung von Baschiera Tosinghi's Einfall in Florenz (III, 10) und andererseits jene unglückliche Beschreibung der Schlacht von Campaldino (I, 10), wo Alles bunt durcheinander geht, wo der den Sieg entscheidende Angriff Corso Donati's zu Anfang statt zu Ende steht, und man vergeblich sucht sich ein Bild vom Gange des Kampfes zu machen.

Eine so hervorragende Leistung der Geschichtschreibung, wie man ehedem vielfach meinte, ist demnach die Chronik Dino Compagni's nicht; was uns in ihr fesselt, sind der Ausdruck eines rechtschaffenen Charakters und einzelne Scenen und Gestalten voll Wahrheit und Leben. Und sie gehören ohne Zweifel zu dem echten alten Kerne des Werkes, oder der Fälscher war ein bewunderungswürdiger Künstler.

In den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts sind andere historische Schriften in italienischer Sprache entstanden. Paolino Pieri, ein florentinischer Kaufmann des Sesto di San Piero Maggiore, der noch 1323 lebte, schrieb dürre Annalen, welche von 1080 bis 1305 reichen, zu Anfang ganz kurz, von 1248 an ausführlicher. Eine fragmentarische Chronik in der Biblioteca Nazionale zu Florenz ist Bearbeitung des damals so viel benutzten Werkes Martins von Troppau (Martinus Polonus) mit Einverleibung von Nachrichten über florentinische Geschichte, und reicht bis 1303. Eine in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts verfaßte Zusammenstellung von Florenz betreffenden Nachrichten nach annalistischen Aufzeichnungen, welche man nach dem freilich für den wirklichen Titel nicht beweisenden Ausdrucke des Tolomeo von Lucca die Gesta Florentinorum zu nennen pflegt, ist verloren, aber von zahlreichen Chronisten der Zeit benutzt worden, und war italienisch geschrieben, wie die Uebereinstimmung im Wortlaute bei den italienischen Benutzern zeigt. Wiederum eine Bearbeitung der Chronik Martins mit Verwerthung dieser sogenannten Gesta Florentinorum und Fortsetzung bis 1309 giebt ein Manuscript der Nationalbibliothek von Neapel, geschrieben nach 1316.

Von ganz anderem literarischen Interesse ist die Arbeit der

Brüder Villani, das großartigste und umfassendste Werk im Chronikenstyl, welches Italien überhaupt besitzt. Giovanni, der Sohn des Villano di Stoldo aus Florenz, war Kaufmann, ein Mann der Praxis, der reichen Welterfahrung, in jüngeren Jahren auf Handelsreisen in Frankreich und den Niederlanden (1302—1304), später oft verwendet in den öffentlichen Geschäften seiner Vaterstadt. Er saß unter den Prioren vom 15. Dezember 1316 bis 15. Februar 1317 und gehörte zu einem Ausschusse von Dreien, welche (nach der Niederlage der Florentiner bei Montecatini) durch eine List die Pisaner zu einem milderen Frieden bewogen (Cronica, IX, 82). In demselben Jahre war er einer der Beamten, welche dem Münzwesen vorstanden. Von neuem ward er Prior den 15. Dezember 1321, und gehörte seit Januar 1322 zu dem Magistrate, welcher den Bau der Stadtmauern leitete (IX, 137); auf seinen Antrieb geschah eine Vermessung der Stadt und ihrer Befestigungen (IX, 256.) Zum dritten Male bekleidete er das Priorat vom 15. August bis 15. Oktober 1328, gerade in der Zeit, als der Tod Castruccio Castracani's Florenz von seinem gefährlichsten Feinde befreite (X, 86, 105), und bei der Theuerung dieses Jahres und der beiden folgenden befand er sich unter den Beamten, welche mit der Sorge für die Ernährung des Volkes betraut waren, und wußte mit seinen Collegen durch kluge Maßregeln die Noth der ärmeren Classen zu mildern und die Aufregung derselben zu beschwichtigen (X, 121). 1331 wurde er als Kämmerer der Commune für den Mauerbau mit seinen drei Amtsgenossen des Unterschleifs angeklagt, aber freigesprochen. Im Jahre darauf war er einer der sechs angesehenen Popolanen, welche für die Commune eine neue Stadt jenseit des Apennin erbauen ließen, um die Botmäßigkeit der wetterwendischen Ubaldini zu sichern, und gab selbst dem Orte, mit schöner Motivirung, den Namen Firenzuola (X, 202). Den 9. August 1341 ging er als eine der fünfzig Geiseln der Florentiner für Vollzug des betreffs Lucca's mit Mastino della Scala geschlossenen Kaufvertrages nach Ferrara, wo er, mit seinen Gefährten sehr ehrenvoll behandelt, $2^1/_2$ Monate blieb (XI, 130). Die große wirthschaftliche Crisis in Florenz traf auch ihn hart. Der Banquerott der Bardi im Januar 1346 zog den vieler anderer Bankgenossenschaften nach sich,

unter ihnen auch der Bonaccorsi, deren Theilhaber Giovanni Villani war, und er kam selbst in das Gefängniß der Stinche, wie es scheint, nur auf kürzere Zeit. Er starb an der Pest im Sommer des Jahres 1348.

Als er im Jahre 1300 mit jenen Hunderttausenden Andächtiger zur Indulgenz des Jubiläums nach Rom gegangen war, so erzählt Giovanni Villani (VIII, 36), und als er da die grandiosen Denkmäler des Alterthums betrachtete und die römischen Historiker las, fühlte auch er sich zur Geschichtschreibung angeregt, und als der würdige Gegenstand derselben erschienen ihm die Schicksale seiner Vaterstadt Florenz, „der Tochter Roms, welche in ihrem Aufsteigen und der Erwartung großer Dinge war, wie Rom in seinem Absteigen.“ Und zurückgekehrt begann er sein Buch noch in demselben Jahre 1300. Dann hat er daran bis kurz vor seinem Tode gearbeitet; das letzte Datum, welches er erwähnt, ist der 11. April 1348 (XII, 118). Da, wo er die mit solcher Furchtbarkeit auftretende Pest beschrieb, setzte er am Ende (XII, 84) die Worte hinzu: „Und es dauerte diese Pestilenz bis . . . .“, in der Absicht, das Datum nachträglich einzufügen; aber die Stelle blieb leer; die Krankheit, die er schilderte, hatte ihn selbst dahingerafft. Ein Theil seines Werkes war jedoch schon bei seinen Lebzeiten an die Oeffentlichkeit gekommen.

Wenn die florentinische Geschichte den Kern von Villani's Erzählung bildet, so erstreckt sich doch diese auch auf die Ereignisse der übrigen Welt, und besonders auf Nord- und Mittelitalien, auf Frankreich, England und den Orient richtet der Verfasser seine beständige Aufmerksamkeit. Aber einer so umfassenden Unternehmung zeigt er sich noch wenig gewachsen; es fehlt ihm die Kunst für eine Weltgeschichte, und eine solche war an sich in der Anordnung einer Chronik nicht wohl möglich. Giovanni Villani spinnt die vielen Fäden neben einander fort, wie es gehen mag, indem er fortwährend von dem einen zum anderen überspringt, und oft die Entwickelung einer Begebenheit in der Mitte abbrechen muß, um eine andere inzwischen fortgerückte eine Strecke weit zu verfolgen. Zwischen den Weltereignissen ist für ihn noch kein Zusammenhang vorhanden, sondern nur die Gleichzeitigkeit. Er sagt (VIII, 36), er habe

von den römischen Historikern „ganz den Styl und die Form entnommen als ihr Schüler, obschon nicht würdig für ein so großes Werk.“ Allein von einer Nachahmung der Alten findet man bei ihm keine Spur. Er erzählt einfach, wie es ihm die Natur eingiebt; sein Styl ist sogar oft nachlässig; er gebraucht wunderliche Construktionen, macht Versuche Perioden zu bauen, ermüdet alsbald und reißt sie ab, indem er in seine gewohnte Ausdrucksweise übergeht. Die häufigen Gallizismen, die man ihm zum Vorwurf gemacht hat, sind eben auch nur Bezeichnungen, wie sie bei den lebhaften Handelsbeziehungen mit Frankreich in der Sprache der florentinischen Kaufleute üblich geworden waren. In der Anordnung der Facta ist er im Grunde noch der mittelalterliche Chronist, der nur selten über die Reihenfolge der Jahre hinüberzugreifen wagt. Wie sollte er auch den Alten ihre historische Kunst ablauschen, wenn er das Alterthum selbst noch in der populären Travestirung des Mittelalters auffaßte?

Nach der Gewohnheit seiner Zeit geht Villani, um uns die Gründung von Florenz zu erzählen, bis auf die Störung des babylonischen Thurmbaues zurück, und indem er die biblische Geschichte mit der griechischen Mythologie verbindet, macht er aus Uranos, dem Vater Saturns, einen Enkel Nimrods, berichtet uns von Jupiter, dem Könige von Creta, und seinem Bruder Tantalus, welcher letztere großen Krieg mit dem Könige Trojus von Troja hatte und dessen Sohn Ganymedes tödtete, von Attalante, einem jener Führer von Stämmen, welche nach der babylonischen Verwirrung sich über die Erde ausbreiteten, wie er mit seiner Gemahlin Elettra, auf den Rath seines Astrologen Apollino nach Italien ging und da Fiesole gründete, so genannt, nämlich Fia sola, weil es die erste in ganz Europa gegründete Stadt war. Er erzählt vom trojanischen Kriege, und wie nach der Zerstörung Troja's der jüngere Priamus, Sohn des alten, mit dem edlen Trojaner Antinorus nach Italien kam, und sie Venedig und Padua gründeten, und Priamus der dritte, Sohn des zweiten, nach Dentschland ging, und von ihm später die Franken oder Franzosen abstammten, welche Gallien in Besitz nahmen. Nüchterner wird der Verfasser bei Behandlung der römischen Geschichte, die aus den lateinischen Autoren allgemein

bekannt war, obgleich auch hier die Dinge öfters unter der Hand ihre Physiognomie verändern, und Sallust un grande dottore genannt wird (I, 30), und bei der Belagerung von Fiesole neben Cäsar, Cicero und Pompejus auch der gute Herzog Fiorino und der Graf Rainaldo erscheinen (I, 36). Florenz läßt Villani gemäß der Tradition von den Römern gegründet werden nach der Zerstörung Fiesole's, welches sich mit Catilina gegen Rom empört hatte, und es wird Fiorenza genannt nach jenem edlen Römer Fiorino, der gegen die Fiesolaner kämpfend gefallen war. In die neue Stadt wurde auch von den Besiegten aufgenommen, wer wollte, und daher, sagt Villani, kam der viele Zwist und Bürgerkrieg, da die Bevölkerung aus zwei so verschiedenen Elementen bestand, „wie da waren die edlen tugendreichen Römer und die rauhen kampfgewohnten Fiesolaner" (I, 38), und froh, eine so schöne Erklärung für die künftigen Ereignisse zu besitzen, wiederholt er sie noch mehrere Male im Laufe seiner Chronik. Er läßt dann Florenz zerstört werden von Totilas, König von Gozia und Svezia, den er flagellum Dei nennt, ihn mit Attila vermengend, und wiedererbaut werden erst nach 350 Jahren (801) mit Hilfe von Karl d. Gr. und Papst Leo. Hier überall acceptirte also der Verfasser mit größter Unbefangenheit die alten Fabeleien, die er in seiner Quelle, den sogen. Gesta Florentinorum vorfand, und die uns in der älteren lateinischen Redaktion der Chronica de origine civitatis erhalten sind. Und auch für die späteren Jahrhunderte ist er critiklos, leichtgläubig in der Benutzung seiner Quellen, nimmt bereitwillig auf, was sie ihm darbieten, ohne zu wählen oder zu prüfen. Wo er aber, wie es in dem größeren letzten Theile des Werkes der Fall ist, aus eigener, unmittelbarer Kunde, als Zeitgenosse und vielfach als Augenzeuge berichtet, gewinnt seine Chronik den Charakter großer Zuverlässigkeit und wird mit ihrem Reichthum und der Mannichfaltigkeit der Thatsachen eine der schätzbarsten Quellen historischer Belehrung. Er erwähnt Kleines wie Großes; neben den Kriegen und Staatsumwälzungen spricht er von Naturereignissen und Feuersbrünsten, vom Preise des Getreides, von einer Mißgeburt, vom Erscheinen eines Wolfes in den Straßen der Stadt, von Zeichen und Wundern. Gerade so giebt er uns ein

Bild der Sitten und der Denkungsart seiner Zeit. Er beschreibt in seiner anspruchslosen und klaren Weise die Institutionen seiner Vaterstadt und ihre Entwickelung, ihre Vergrößerung, ihre Bauten.

Villani hat mit seiner Chronik eine moralische Absicht; die Ereignisse der Vergangenheit, welche er ihnen vor Augen stellt, sollen seinen Mitbürgern die Richtschnur geben für ihr eigenes Handeln in der Zukunft, „auf daß sie die Tugend üben und das Laster fliehen und mit starkem Geiste das Mißgeschick ertragen zum Heile und Bestande der Republik“ (I, 1), und so hat er oft am Ende der Capitel hervorgehoben, welche Belehrung aus ihrem Inhalte zu ziehen sei. Daher kann er sich auch nicht mit bloßer Hinstellung des Geschehens begnügen, sondern will es erklären und motiviren; aber er macht sich dabei die Sache nicht eben schwer, wie man schon an dem angeführten Beispiel sieht, wenn er die Zwietracht in Florenz aus der Mischung der Bevölkerung herleitet. Er besitzt keinen besonderen politischen Scharfblick. Wohl finden sich einige einsichtige Reflexionen, wie die bei Gelegenheit des Sturzes von Giano della Bella (VIII, 8); hier hat er recht gut den Geist der florentinischen Democratie charakterisirt, welche nicht das Aufkommen des persönlichen Verdienstes im Staatswesen duldete, und darin durchaus der alten athenischen Democratie glich. Allein solche Bemerkungen sind selten. Oft genügt ihm für die Motivirung der Handlungen das Gerede der Leute, und am liebsten sieht er in den Dingen die Fügung Gottes, welche jede andere Erklärung überflüssig macht. Villani ist streng religiös und auch abergläubisch. Man sehe, mit welcher kindlichen Einfalt er das Wunder von dem frommen Schuhflicker im Sarazenenlande erzählt, der durch sein Gebet einen Berg von einem Orte zum anderen versetzte und dadurch den furchtbaren Kalifen bekehrte (VII, 46). Er glaubt an Vorzeichen, Prophezeiungen und Visionen, auch an die Astrologie, und beschreibt weitläufig die Constellationen und ihre Wirkungen; doch leitet er aus ihnen nicht absolute Nothwendigkeit her, sieht in ihnen mehr nur die Anzeichen des göttlichen Willens. Die Erklärung von Mißerfolg aus verkehrten Maßnahmen, aus Thorheit, ergänzt er gern durch die aus dem Rathschlusse Gottes.

als dem wahren Grunde: „Das Ansehen der Florentiner ging sehr herunter, da sie durch schlechten Rath und schlechte Führung in solcher Unternehmung unterlagen; oder es geschah durch Gottes Urtheil, um den Hochmuth und die geizige Undankbarkeit der Florentiner und ihrer Obrigkeiten zu demüthigen" (XI, 142). Daher wiederholt er unter den Sprichwörtern und Moralsentenzen, welche er liebt, besonders oft dieses: „wen Gott verderben will, dem raubt er den Verstand" (A cui Iddio vuole male gli toglie il senno). Nach der echt volksthümlichen Anschauungsweise faßt er jedes Unglück als eine Strafe Gottes, fragt stets sogleich nach der Sünde, welche dessen Zorn hervorgerufen hat. Oft bezeichnet er das Unglück als ein Reinigen (pulire, ripurgare) von begangenen Sünden und Missethaten. Gegen Ende seines Werkes wird er immer devoter und predigerhafter, wohl durch den Einfluß des Alters und des mannichfachen öffentlichen und privaten Drangsals. Die Beschreibung der großen Ueberschwemmung von 1333 beschließt er mit einem langen Sermon über Gottes Allmacht, welche er aus dem alten und neuen Testamente erweist, und der Mahnung an seine Mitbürger, diese große Calamität als ein gerechtes Strafgericht zu betrachten und sich zu bessern, und giebt endlich noch in italienischer Uebersetzung einen langen lateinischen Brief König Roberts von Neapel an die Florentiner, eine wahrhafte Predigt, voll von Stellen aus der Schrift, aus Augustin und Gregor (XI, 2, 3).

Seiner politischen Gesinnung nach ist Giovanni Villani, wie seine Stadt, entschieden guelfisch. Die Feindschaft der Kirche, ihr Bannstrahl hat, nach seiner Ansicht, Verderben im Gefolge, und so erklärt er Manfreds und Conradins Untergang; die Niederlage der Pisaner bei Meloria ist ihm die späte, aber unausbleibliche Strafe an derselben Stelle, wo sie einst die zum Concil nach Rom kommenden Prälaten aufgefangen hatten (VII, 92). Er selbst kann zuweilen ein freies Wort gegen die Curie nicht unterdrücken, fügt aber meist eine Milderung hinzu. Nachdem er von der ungerechten Behandlung gesprochen hat, die Frate Venturino in Avignon erfuhr, sagt er (XI, 23): „Und das ist der Lohn, den die heiligen Personen von den Prälaten der heiligen Kirche empfangen; oder aber es war recht so, um die übermäßige Erhebung des Mönchs

zu dämpfen, mochte diese auch mit guter Absicht sein.“ Die Spaltung der Neri und Bianchi beklagt er lebhaft als ein großes Uebel, tadelt beide Partheien, und sehr heftig Karl von Valois. Nachdem die Bianchi vertrieben sind, werden sie freilich seine Feinde, wie die seiner Stadt. Aber im Allgemeinen ist er nicht leidenschaftlich und läßt wenigstens den bedeutenden Männern, auch wenn sie Gegner sind, Gerechtigkeit widerfahren, mißbilligt das Benehmen der Commune gegen einen Farinata, Dante, Vieri de' Cerchi und andere (XII, 44). Die Zeit des heftigsten Partheihasses war eben schon vorüber, als er schrieb. Seine eigentliche Neigung ist für die reichen Popolanen, die seit den Ordinamenti das Regiment in Händen hatten, und zu denen seine eigene Familie gehörte, und er beklagte es gegen das Ende seines Lebens, die Handwerker und das niedere Volk emporkommen zu sehen (besonders XII, 43).

In dem Geschichtswerke eines gewandten und wohlunterrichteten Geschäftsmannes, wie es Villani war, müssen die finanziellen Verhältnisse eine bedeutende Rolle spielen. Und dieses ist einer der lehrreichsten Theile seiner Chronik. Er verzeichnet genau die die Summen, welche Florenz für seine Rüstungen verausgabte, die in jener Zeit unerhörte Höhe der Steuern, welche es aufbrachte. Und während er über den Druck der erhobenen Gefälle und ihre schlechte Verwendung klagt, zählt er doch auch mit Stolz diese Leistungen auf, in denen die eine Stadt es einem großen Königreiche gleichthat, betrachtet ihre Möglichkeit als einen Beweis der Macht und Bedeutung (besonders XI, 92 f.). Und in der That ward Florenz mehr und mehr eine Geldmacht, während seine alte Streitbarkeit allmählich abnahm, und schon wurde es von den Fürsten, von Herzog Karl von Calabrien, von Mastino della Scala gemißbraucht und ausgebeutet: „Hier,“ sagt Gervinus, „sehen wir ihn (Villani), besonders im letzten Theile seines Werkes . . . nur die Unterhandlungen, die friedliche Politik der Stadt in's Auge fassen, die mehr und mehr die Macht der Waffen mit der des Geldes vertauscht. Ueber das Aufkommen und die Aufnahme dieser veränderten Staatsklugheit ist daher bei Villani viel zu lernen, und für die Geschichte der Geldmacht in Europa, dieses großen Vehikels der neueren Politik, ist sein Werk die erste wichtige Quelle.“

Charakteristisch ist jener Zeit der Plan, Lucca von den deutschen Soldtruppen zu kaufen, wozu eine Anzahl florentinischer Kaufleute, unter ihnen Villani selbst, den größten Theil der Summe hergeben wollten (X, 143). Der Verfasser hält das für einen patriotischen Gedanken, für eine „ehrenhafte Rache“ an den stets feindlichen Nachbarn, und als sich damals die Sache zerschlug, begann später das Markten um die Stadt von neuem mit Mastino della Scala, und endete verdienter Maßen schmachvoll für Florenz, welches eine dreimal so große Summe bezahlte und nichts dafür erhielt. Der republikanische Geist selbst beginnt zu siechen, und immer mehr macht sich hier, wie allgemein in Italien, das Bedürfniß monarchischen Regimentes geltend, weshalb öfters die Signorie der Stadt auf längere Zeit einem Fürsten übertragen wird, dem Herzoge von Calabrien, dem Herzoge von Athen, und stets mit üblen Erfahrungen.

Nach dem Tode Giovanni's wurde seine Chronik von seinem Bruder Matteo in demselben Geiste, und ungefähr mit den gleichen Schwächen und Vorzügen fortgesetzt, und als auch dieser an der Pest des Jahres 1363 gestorben war, fügte sein Sohn Filippo Villani noch einige Capitel hinzu, so daß dieses große Werk der Villani die Ereignisse bis zum Jahre 1364 behandelt.

Die moralische Betrachtungsweise beherrscht fortdauernd jede Art der historischen Erzählung, und tritt besonders stark in jenen bereits aus dem vorhergehenden Jahrhundert bekannten Auswahlen und Sammlungen zum Nutzen des ungebildeteren Publikums hervor, welche man Fiori oder Fiorite (Blumenlesen) nannte. Der aus Bologna gebürtige, in Fabriano ansässige Richter Armannino hat seine Fiorita 1325 vollendet und Bosone da Gubbio gewidmet. Für die Einleitung und theilweise für die äußere Gestaltung seines Buches hat er sich Boëtius' Consolatio Philosophiae zum Muster genommen. Es erscheint ihm die Personification der Poesie, ermuthigt ihn zu seinem Werke und unterbricht seine in Prosa abgefaßten Erzählungen mit moralischen Reflexionen theils in Vers, theils in Prosa. So behandelt er, aus Historikern, classischen Dichtern, mittelalterlichen Romanen und Legenden schöpfend, einen Cyclus von Geschichten von Erschaffung der Welt bis auf Cäsar und hängt daran noch eine kurze Darstellung der Tafelrunde.

Früher oft mit dieser Compilation verwechselt, aber durchaus von ihr verschieden ist der Fiore d'Italia (auch Fiorita d'Italia) von dem Carmelitermönch Guido von Pisa, geschrieben sicherlich nach 1321, da er bereits den letzten Gesang von Dante's Paradiso anführt (II, 24). Der Verfasser stellt Geschichten und Fabeln zusammen, welche Italien und Rom betreffen, indem er, wie Villani und andere, die biblischen Erzählungen dazwischen mengt. Er wollte in 7 Büchern bis zu den römischen Kaisern gelangen, d. h. offenbar ihre Reihe bis zu seiner eigenen Zeit aufzählen, und so die vollständige Geschichte des römischen Reiches geben; aber sei es, daß er seine Arbeit nicht zu Ende führen konnte, sei es, daß der größere Theil verloren ging, es sind heute nur die beiden ersten Bücher bekannt, deren zweites, aus Virgils Aeneis geschöpftes oft gesondert gedruckt worden ist unter dem Titel der Fatti d'Enea. Bemerkenswerth ist bei Guido seine Verehrung für Dante, dessen Comödie er oft als eine hohe Autorität zur Bekräftigung der von ihm berichteten Facta neben seinem Virgil anführt. Bei den mythologischen Fabeln beruhigt sich der Mönch nicht immer, da er an die Wirksamkeit der heidnischen Götter nicht glauben kann; deswegen deutet er sie allegorisch, oder sucht für das Wunderbare Gründe, welche sich mit der Vorstellungsweise seiner Zeit vertrugen. Wenn Aeneas und Achates wirklich unsichtbar nach Carthago hineingelangten, so muß das, wie er meint, durch den Einfluß von Geistern geschehen sein, oder sie trugen wunderthätige Edelsteine in der Hand, wenn anders es solche giebt (Cap. 9). Er überlegt, ob Aeneas wirklich in die Unterwelt ging, und wenn dieses, ob es durch magische Kunst geschah, und ob im Traume oder im Wachen, und ob leiblich oder nur geistig (Cap. 25).

Eine Art historischen Romans mit moralisirender Tendenz, betitelt L'Avventuroso Ciciliano, wurde eben jenem Bosone de' Raffaelli aus Gubbio beigelegt, dem Armannino seine Fiorita zueignete, der 1316 Podestà von Arezzo, 1317 Podestà von Viterbo, 1327 capitano del popolo in Pisa und dann ebenda Vicar Kaiser Ludwigs d. Baiern war, am 29. April 1328 bei Einnahme der Stadt durch Castruccio in dessen Gefangenschaft gerieth, am 15. Oktober 1337 durch Papst Benedict XII. auf ein Jahr zum Senator

von Rom ernannt ward und nach 1345 starb. Der Roman will die Erlebnisse von fünf sicilianischen Baronen erzählen, welche, veranlaßt durch die große politische Umwälzung der sicilianischen Vesper, die Insel verließen und Abenteuer suchten. Drei von ihnen gingen nach Afrika und unterstützten den König von Tunis gegen die feindlichen Araber; einer ging nach Rom und von da im Auftrage des Papstes nach England, wo er die Rebellen bekämpfen half; einer begab sich in die Dienste des Königs von Rascia in Slavonien und machte Kriege im Orient gegen Saladin und in Ungarn mit. Zwei der nach Afrika gegangenen fielen; die anderen drei kehrten nach den großen Gefahren mit vielen Schätzen heim. Daraus soll der Leser lernen, daß Glück und Unglück in dieser Welt nicht Bestand hat, und soll im ersteren nicht übermüthig werden, im letzteren nicht verzweifeln. Es ist eine platte, stylistisch recht ungeschickte Erzählung; der Verfasser hat an gewisse historische Thatsachen seine sehr geistlosen Erfindungen geknüpft. Dazu hat er aber die Werke anderer gleichzeitiger oder wenig älterer Schriftsteller stark ausgebeutet, aus ihnen Beschreibungen von Schlachten, Reden und Briefe herübergenommen, mit geringer Bearbeitung zur Anpassung an seinen Gegenstand. So benutzt er Brunetto Latini's Uebersetzung von Cicero's Catilinarien, Filippo Ceffi's Uebersetzung des Trojanerkrieges, die Fatti di Cesare; der lange Brief, welchen König Eduard von England an seine von Wassersnoth heimgesuchten Unterthanen richtet (II, 6), ist im Großen und Ganzen nichts anderes als das Schreiben König Roberts an die Florentiner, in der Uebersetzung, welche Villani für seine Chronik anfertigen ließ (XI, 3), und welche also schwerlich vor den vierziger Jahren publizirt ward. Alles das beweist, daß die Angabe der einzigen Handschrift des Avventuroso Ciciliano, nach welcher derselbe 1311 verfaßt wäre, durchaus falsch ist, und man hat nicht ohne Grund vermuthet, das Buch möchte überhaupt Bosone von Gubbio nur untergeschoben sein, allerdings noch innerhalb des 14. Jahrhunderts. Das beste an demselben sind die Anekdoten und Novellen, besonders solche von Saladin, welche der Autor in den Anmerkungen zu seiner Geschichte mittheilt, und welche er freilich gleichfalls zumeist nur abgeschrieben haben wird.

Während in den historischen Fiori die Geschichten den Hauptgegenstand bildeten und aus ihnen die Lehren gezogen wurden, dienen sie in den moralischen Fiori nur zur Bekräftigung der unter einzelnen Rubriken geordneten Lehren. Der anonyme Fiore di Virtù giebt zuerst stets eine Erklärung der Tugend oder des entsprechenden Lasters, meist mit den Worten von Autoritäten; es folgt ein Vergleich mit den oft fabelhaften Eigenschaften, welche die mittelalterliche Wissenschaft den Thieren beilegte, und hieran reihen sich Sentenzen aus geistlichen und profanen Schriftstellern, in buntester Mischung wie bei Albertano und Giamboni; den Schluß bildet immer eine kurze lehrhafte Erzählung aus der heiligen Schrift, der Legende oder dem Alterthum, den Storie Romane, wie es hier dann stets heißt. Nahe am Anfange, wo von der Liebe die Rede ist, finden wir Gedanken aus Guido Guinicelli's Canzone wiederholt: E il bene, che è così continovo, ripara in ciascheduno cuore gentile, come fanno gli uccelli alla verdura della selva, e dimostra la sua virtude, come fa il lume che è posto in una scurità, che allumina più. So begann der Satz des philosophischen Dichters ein Gemeinplatz der populären Moralisten zu werden.

In mehr methodischer Weise sind die nur Moralsentenzen enthaltenden Ammaestramenti degli antichi des (1347 gestorbenen) Dominikaners Bartolommeo da S. Concordio angelegt. Er hat seine Sammlung nach verständigen Prinzipien und in einer übersichtlichen Weise eingetheilt, nach dem inneren Zusammenhange der Gegenstände, auf welche sich die Aussprüche beziehen. Ferner hat er die Autoritäten der Bibel und der Theologen von denen der classischen und mittelalterlichen profanen Schriftsteller gesondert, indem er immer jene als die gewichtigeren voraufgehen ließ. Das Buch ist die Frucht einer reichen eigenen Lektüre, wie schon die größere Genauigkeit der Citate beweist. Fra Bartolommeo war ein gelehrter Mann, hatte in Paris studirt; er gab seine Compilation zuerst in lateinischer Sprache (De Documentis Antiquorum) und übertrug sie dann selbst in das Italienische, auf Veranlassung des vornehmen Florentiners Messer Geri degli Spini.

Ueberhaupt haben diese Verfasser von historischen und mora-

lischen Blumenlesen vielfach nur Stücke lateinischer Werke übersetzt, indem sie sie nach ihren besonderen Gesichtspunkten zusammenstellten. Und auch sonst war die Thätigkeit derer eine rege, welche durch Uebersetzung und Bearbeitung lateinische und französische Werke den Ungebildeteren zugänglich machten. Es konnte nicht fehlen, daß man das Buch aus dem Alterthum in das Italienische übertrug, welches schon eine ähnliche Sammlung von Beispielen und Aussprüchen darbot, wie die Fiori, nämlich den Valerius Maximus. Diese alte italienische Version, welche übrigens den lateinischen Text oft mißverstanden und entstellt hat, erfreute sich großer Beliebtheit, wie die Menge der Handschriften beweist. Die Geschichte von Aeneas, welche Frate Guido in seinen Fiore aufnahm, war bereits vorher in das Italienische übertragen worden, aber nicht direkt aus Virgils Aeneis, sondern aus einem von dem Minoriten Frate Anastagio verfaßten Compendium in lateinischer Prosa. Fra Bartolommeo da S. Concordio übersetzte, auf Anregung des aus den florentinischen Partheikämpfen bekannten Nero Cambi, Sallusts Jugurthina und Catilinaria. Der florentiner Notar Ser Andrea Lancia übertrug Seneca's Briefe und Ovids Remedia Amoris, Ser Filippo Ceffi Ovids Heroïden, Alberto della Piagentina Boëtius' Consolatio (1332). Aus dem Französischen ward damals das Buch von Sidrach übersetzt, eine Encyclopädie in besonders populärer Einkleidung, nämlich in Frage und Antwort; Sidrach, aus dem Stamme Japhets, ein weiser Mann, dem Gott durch besondere Gnade die christliche Doctrin im voraus erschlossen hat, ertheilt dem Könige Botozo, nachdem er ihn bekehrt hat, seine Belehrungen über alle möglichen Gegenstände des Wissens.

Guido delle Colonne hatte seinen lateinischen Trojanerkrieg aus dem französischen Gedichte des Benoît de Ste. More geschöpft; aus derselben Quelle flossen direkt oder indirekt verschiedene italienische Versionen. Diejenige Binduccio's dello Scelto in einer Handschrift vom Jahre 1322 ist eine treue, wohlverstandene Bearbeitung des französischen Romans, wogegen die Ser Filippo Ceffi zugeschriebene und die des Giovanni Bellebuoni aus Pistoia (von 1333) Uebersetzungen von Guido's Werk sind. Auch die Alexandersage wurde um diese Zeit italienisch behandelt in den

Nobili Fatti di Alessandro Magno, welche in gewandter, flüssiger Prosa die Thaten des Maceboniers mit jenen fabelhaften Ausschmückungen wiedergeben, wie sie die im Mittelalter allgemein benutzte Historia de proeliis darbot. Diese Erzählungen von Zügen in den fernen, geheimnißvollen Regionen des Ostens und Südens, von fremden, seltsamen Völkern und ihren Sitten, von monströsen Thieren, von ungeheuren Schätzen, von den kühnen Wagnissen des Helden, seinem Flug in die Lüfte auf dem Greifenwagen und seinem Hinabsteigen auf den Meeresgrund in der Glasglocke, gaben der nach dem Wunderbaren und Außerordentlichen verlangenden Phantasie des Volkes reichliche Nahrung. In verschiedener Weise entsprach diesem selben Bedürfnisse ein anderes, sehr populär gewordenes Buch, der Apollonius von Tyrus, welcher wahrscheinlich griechischen Ursprunges und, wie im allgemeinen die spätgriechischen Romane, voll von unerwarteten Wechselfällen des Glückes und besonders von bunten Seeabenteuern ist. Vermittelst der lateinischen Version verbreitete er sich in alle europäischen Literaturen. Italienisch giebt es zwei verschiedene Prosaredaktionen, eine kürzere, dem lateinischen Texte genauer folgende, und eine breitere, beide wahrscheinlich aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Fast alle diese Schriften haben eine gewisse Wichtigkeit auch durch die Vortrefflichkeit ihres Styles. Das 14. Jahrhundert wird als die goldene Zeit der italienischen Sprache betrachtet; man nennt es schlechthin das „gute Jahrhundert“ (il buon secolo), und die damals entstandenen Werke gelten als Sprachmuster (testi di lingua). Später hat sich die Literatursprache, indem sie stabil blieb, während die Volksidiome fortfuhren sich zu entwickeln, von diesen stärker getrennt; man mußte sie studiren, um sie correkt gebrauchen zu können. Damals hingegen war sie soeben erst aus dem toskanischen Dialekte entsprungen, war noch mit ihm im Wesentlichen identisch, also lebendig; auch Leute von geringer Bildung, wie es vielfach die populären Schriftsteller waren, konnten sich ihrer bedienen; denn man schrieb einfach, wie man sprach, mischte auch die Idiotismen der munizipalen Mundarten ein, wie wir das z. B. bei der heiligen Caterina von Siena sehen können. Eben dieser enge Zusammenhang zwischen gesprochener und geschriebener

Rede giebt der letzteren die Natürlichkeit und Frische, die einfache Eleganz, welche wir in jenen anspruchslosen Prosaschriften bewundern. In besonders hohem Grade besitzt diese Vorzüge des Styles die reiche religiöse Literatur der Zeit, in welcher ein tief und warm empfundener Gehalt seinen ungekünstelten Ausdruck fand. Zum großen Theile sind auch dieses wieder Uebersetzungen aus dem Lateinischen, wie die Bibbia Volgare, die Gradi di S. Girolamo, die Scala del Paradiso von S. Giovanni Climaco, die Legenda Aurea, jene große Sammlung von Heiligenleben in der Reihenfolge der Kalendertage, welche der 1298 als Erzbischof von Genua gestorbene Jacopo da Voraggine angelegt hatte. Die Legende von Barlaam und Josaphat, entstanden aus der indischen Tradition vom Leben Buddha's und nach ihrer Christianisirung bei fast allen Nationen des Occidents zu einem Volksbuche geworden wie der Alexander und der Apollonius, erscheint in einer ganzen Reihe von italienischen Bearbeitungen.

Frate Domenico Cavalca aus Vico Pisano, vom Orden der Dominikaner († 1342), Verfasser mehrerer ascetischer Traktate, des Specchio della Croce, des Specchio de' Peccati, der Medicina del cuore, des Trattato delle trenta stoltizie, u. s. w., übersetzte in seinen Vite dei Santi Padri die unter dem Titel der Vitae Patrum bekannte Sammlung von Legenden heiliger Eremiten der ersten Jahrhunderte.

Wie die meisten seiner Zeitgenossen verfuhr Cavalca mit dem ihm vorliegenden Texte ziemlich frei, ohne dem Wortlaute peinlich zu folgen, gab seiner Darstellung eine ungezwungene, einfache und klare Form, so daß man von ihr garnicht den Eindruck einer Uebersetzung erhält. In einer kurzen Vorrede legt er den Zweck seiner Arbeit dar: es giebt gar manche, sagt er mit einem Ausspruche Gregors, welche zum Gutthun eher durch Beispiele als durch Worte gebracht werden; jene nun wird man in diesen Heiligenlegenden finden. Diese Geschichten von Bekehrungen, von Versuchungen, von Kämpfen gegen die Sünde, von Verfolgungen durch die Menschen und Satan, von dem Siege des Geistes über das Fleisch bieten die Vorbilder und gleichsam „einen Spiegel, in welchem sich der Mensch betrachten und spiegeln und auf diese Weise sein eigenes

Leben einrichten und bessern könne.“ Und denselben Gegenstand hat der Verfasser auch poetisch behandelt; in einer Corona von 42 Sonetten schildert er den Ritter Gottes, seine Feinde und deren Nachstellungen, seine Waffen und Bundesgenossen, den spiritualen Kampf, der hienieden niemals endet, und den Siegespreis, der ihm im Jenseits winkt.

Die Fioretti di S. Francesco gehören, wie der Titel anzeigt, in die Categorie der Auswahlen oder Blumenlesen; hier haben wir eine solche von Handlungen des heiligen Franciscus und seiner Schüler, ausgezeichnet durch eine kindliche Einfalt und Gläubigkeit. Da wird unter anderem erzählt, wie der Heilige den „Schwestern Vögeln“ predigte, und diese ihn verehrten und sich von ihm segnen ließen, wie er Nester für die „Schwestern Turteltauben“ baute, wie er einen grimmigen Wolf im Gebiete von Gubbio bekehrte, und Frieden stiftete zwischen den Bürgern der Stadt und „Bruder Wolf“, der seitdem so heilig lebte, daß alle seinen Tod beweinten. Anderswo lesen wir die schöne Vision des von Franciscus bekehrten und Mönch gewordenen Räubers, von der Seele, welche auf der schmalen Brücke von dem führenden Engel verlassen wird, und, während sie inbrünstig Gottes Erbarmen anruft, fühlt, wie ihr Schwingen wachsen, und zwei Mal vergeblich ansetzt, und beim dritten Male emporfliegt zur Höhe des Berges, den Freuden des Paradieses (cap. 26). Den Geist des Ascetismus drückt mit großer Energie das 8. Capitel aus, wo S. Franciscus dem Bruder Leone beschreibt, was die vollkommene Freude sei; sie besteht darin, gemißhandelt, erniedrigt, verachtet zu sein, Pein, Mühsal und Beschimpfung zu erleiden, aber sie mit Geduld und Heiterkeit zu ertragen, sich selbst zu besiegen. Ob diese Fioretti Original oder Uebersetzung sind, ist nicht entschieden; die Mehrzahl der Capitel findet sich allerdings, meist wörtlich übereinstimmend, wieder in dem Speculum Vitae Beati Francisci et Sociorum ejus; aber wir wissen nicht, ob die Fioretti von diesem stammen, oder das Speculum aus den Fioretti geschöpft hat, oder beide aus gemeinsamer Quelle.

Unter den Predigern, welche sich der Vulgärsprache bedienten, war der erste von Bedeutung der seelige Giordano von Rivalto,

welcher, gebürtig aus dem Flecken Rivalto bei Pisa, in der letzteren Stadt in den Dominikanerorden trat, nach Bologna und Paris ging und umfassende Studien machte. Er las drei Jahre lang, von 1302 bis 1305, Theologie im Kloster Sta. Maria Novella zu Florenz. Damals hielt er die meisten seiner kurzen, aber eindringlichen Predigten, durch welche er viele Bekehrungen hervorbrachte. Seine Worte frommer Mahnung zu christlicher Liebe fielen in jene Epoche des wüthendsten politischen Hasses und Partheikampfes, der die Bianchi und unter ihnen Dante in die Verbannung trieb; die erste der Predigten ist vom 6. Januar 1302. Im Begriffe, dem Rufe als Lektor der Theologie an die Universität Paris zu folgen, erkrankte Fra Giordano und starb in Piacenza, den 19. August 1311.

Einige Jahrzehnte jünger war der gleichfalls dem Dominikanerorden angehörige Florentiner Jacopo Passavanti. Auch er studirte in Paris, war dann Lektor der Philosophie in Pisa, der Theologie in Siena und Rom, und schließlich in seiner Vaterstadt Prior des Klosters Sta. Maria Novella, wo Fra Giordano gewirkt hatte. Im Jahre 1354 schrieb er zu gleicher Zeit lateinisch für die Geistlichen und italienisch für das Publikum sein Buch betitelt Lo Specchio della Vera Penitenza, wo er die viele Jahre hindurch dem Volke gepredigten Dinge in die geordnete Form des Traktates brachte. Er starb den 15. Juni 1357 und ward in Sta. Maria Novella bestattet. Passavanti geht in seinem Buche oft von der Mahnung zur Erzählung über; wie Cavalca hält er die Beispiele für wirksamer als die bloße Lehre. Er will seine Hörer und Leser erschüttern und aufrütteln, sie zur Reue treiben, und sucht daher vor allem Schrecken zu erregen durch die Beispiele von solchen, welche, da sie nicht zu rechter Zeit in sich gingen, der Verdammniß anheimfielen. Da haben wir viele Geschichten von Visionen der Strafen in der anderen Welt, von Teufeln, welche die Seelen holen, von Todten, welche zurückkehren und über ihre Qualen berichten. Derart ist z. B. die von Meister Serlo in Paris, welcher Logik und Philosophie lehrte (Dist. III, cap. 2). Ihm erscheint Nachts in seinem Studirzimmer ein vor kurzem gestorbener Schüler, der im Leben auf seine Schulweisheit eitel und dem Laster ergeben

gewesen war, und von ihm über die Höllenqualen befragt, zeigt er ihm sein ganz mit Sophismen beschriebenes Gewand, welches schwerer wiegt als der größte Thurm in Paris und mit glühendem Feuer gefüttert ist, und, um seinem Meister für den ihm ertheilten Unterricht zu lohnen, will er ihm eine eindringliche Mahnung ertheilen, streckt einen seiner glühenden Finger über die Hand jenes und läßt auf sie einen Schweißtropfen fallen, welcher sie mit großem Schmerze sogleich durchbohrt, „als wenn es ein spitzer und feuriger Pfeil gewesen wäre." „Nun hast du eine Probe von den Qualen der Hölle, sagte der Schüler, und heulend mit jammervollen Wehklagen, verschwand er." Die Wunde der Hand heilte niemals; aber der Meister bekehrte sich, indem er sich von der falschen Logik zu der wahren wandte, „welche nicht die Conclusion des Todes fürchtet", d. h. indem er Mönch wurde. Um eine Idee von der Wirksamkeit zu geben, welche diese düsteren Erzählungen in ihrer Kürze haben, kann besonders auch jene dienen von einem vornehmen Manne in Frankreich, „einem Liebhaber der Eitelkeiten der Welt", welcher „eines Tages zu denken begann, ob die Verdammten der Hölle nach tausend Jahren befreit werden würden; und er antwortete seinem Gedanken: nein. Danach sagte ihm der Gedanke: O! nach hunderttausend Jahren? und er antwortete: nein. Dann dachte er, ob nach tausend mal tausend Jahren ihre Befreiung möglich wäre; und er sagte: nein. O! nach so viel mal tausend Jahren wie Tropfen Wassers im Meere sind, könnte es da sein, daß sie herauskämen? Und er erwiderte sich selber: nein! Von diesem Gedanken erschüttert und erschreckt, kam ihm ein Schmerz und ein Weinen der Zerknirschung" . . . (Dist. IV, cap. 3). Man sehe hier, mit welcher Kunst der Prediger vermittelst jener Stufenfolge in seinen Zuhörern das Entsetzen der Ewigkeit hervorzubringen verstand.

Und unter diesen Schriftstellern, welche die Abwendung von der Welt predigen und das Leben der Heiligen erzählen, erscheint als Schriftstellerin eine Heilige selbst und giebt uns in dem unmittelbaren Ausdrucke ihres Inneren die ascetische Idee des Mittelalters in all' ihrer furchtbaren Uebertreibung. Das irdische Dasein der heiligen Caterina von Siena ist schon bei ihren Lebzeiten von der Legende umsponnen worden, und was von ihr berichtet wird,

was sie selbst zu erleben glaubte, geht beständig hinüber in die Region des Uebernatürlichen. Sie war die Tochter des wohlhabenden Färbers Benincasa in Siena, geboren 1347. Schon als Kind soll sie sich dem himmlischen Bräutigam verlobt haben. Dann begannen die Kämpfe, nicht gegen die eigene Sinnlichkeit; denn sie blieb stets ohne wirklichen Makel; ihre einzige Sünde, welche sie sich auch später immer vorwarf, war die, daß sie zeitweilig, dem Andrängen ihrer älteren Schwester Buonaventura nachgebend, den weiblichen Putz nicht ganz vernachlässigte. Auch die Versuchungen, von denen ihr Beichtvater und Biograph, Fra Raimondo delle Vigne aus Capua, spricht, sind nur Trugbilder des Bösen, denen gegenüber sie ganz passiv, ohne Erregung bleibt. Die Kämpfe waren vielmehr gegen ihre Eltern und Brüder, welche sie zwingen wollten, von ihrem frommen Vorsatze abzulassen und sich zu verheirathen. Aber sie verstand es, ihren Sinn zu beugen, so daß man ihr schließlich volle Freiheit ließ. Mit Mühe setzte sie ihre Aufnahme in den Orden der Dominikanerinnen (Mantellate) durch, da diese, welche nicht in Clausur lebten, sonst nur Wittwen den Eintritt gewährten. In einer Kammer ihres väterlichen Hauses gab sie sich ganz dem beschaulichen Leben und den religiösen Uebungen hin, den härtesten Entbehrungen und Casteiungen; sie trug eine eiserne Kette um den Leib, die sich ihr in das Fleisch grub; sie geißelte sich täglich drei Mal, so daß sie Ströme Blutes vergoß; sie schlief auf einem Brette und entzog sich immer mehr den Schlummer, um die Zeit dem Gebete und den Betrachtungen zu widmen; sie nährte sich nur noch von rohen Kräutern und bloßem Wasser, und der seelige Raimondo glaubte, daß sie zuletzt überhaupt keine irdische Kost mehr genossen und ganz im Geiste gelebt habe. So ward ihr Leib aufgezehrt, ihre spätere Zeit ein beständiges Siechthum, welches sie mit engelhafter Geduld ertrug. Ihr eigentliches Dasein war schon nicht mehr hienieden, sondern in Verzückungen und Gesichten, in denen sich ihr das Jenseits aufthat, während die irdische Hülle im Starrkrampfe lag. Ihre Anhänger meinten bisweilen zu sehen, wie der Geist in Ekstase den Körper nach sich zog und über dem Boden schwebend erhielt, und daran glaubte sie auch selbst (z. B. Dialogo, cap. 142).

Das ganze Leben der Heiligen ist ein Seufzen nach der himmlischen Krone; der Aufenthalt hienieden ist nur eine Verzögerung ihres Glückes. Und mit den Freuden dieser Welt werden alle menschlichen Triebe und Empfindungen verachtet und zertreten, alle Bande zerrissen, welche das Herz auf Erden fesseln. Sie liebt den Nächsten nur in Gott; auch ihre Verwandten liebt sie nur in Gott, ist besorgt nur für das Heil ihrer Seele. Ihre Familie lebt in Wohlstand; sie fleht Gott an, ihr Armuth zu geben, zu größerem Heile, und ihr Gebet ging in Erfüllung. Sie betet nicht für das Leben ihres sterbenden Vaters, sondern freut sich seines Heimganges, da sie die Gewißheit seiner Seeligkeit erlangt hat. Auch ihre Mutter sucht sie auf dem Krankenlager zur Ergebung in den Tod zu bringen; aber die gute Frau mag lieber noch auf Erden weilen. Diese Mutter Lapa mit ihrem gesunden Menschenverstand, ihrer zärtlichen Sorge um die Tochter ist eine sympathische Gestalt der Legende, ein erfrischendes Element in dieser rein spiritualen Welt, in welcher die Natur ihre Stimme nicht erheben darf. Der Gott, welchen Caterina den Gott der Liebe nennt, ist ein furchtbarer Gott, wenn er dieses grenzenlose Opfer verlangt; aber jene erschreckende Eintönigkeit und Freudlosigkeit der Existenz, welche sie sich geschaffen hatte, erschien ihr nicht so in der völligen Entäußerung ihrer selbst, der unablässigen Absorption durch den einen allgewaltigen Affekt. Der himmlische Bräutigam lohnt ihr ihre Treue und Festigkeit; sie glaubt mit ihm in vertraulichem Verkehr zu stehen. Er erscheint ihr tröstend und ermuthigend; zusammen wandeln sie in ihrem Kämmerlein psalmodirend auf und ab. In einer Vision steckt ihr der Heiland den Verlobungsring an, wie ihrer heiligen Namensschwester, der Catharina von Alexandrien, und, allen anderen verborgen, bleibt ihr der goldene Reifen an ihrem Finger stets sichtbar, und später empfing sie, wie Franciscus, die Wundmale, aber auch diese unsichtbar.

Wie Domenicus und Franciscus kann Caterina es sich nicht genügen lassen an der eigenen Heiligung, und aus der andächtigen Stille der Zelle sendet sie Christus in das Getriebe der Welt, hier zu helfen und zu bessern. Zuerst zaudert sie; aber sie kann sich ohne Furcht unter die Menschen wagen; denn sie trägt die Zelle

stets in sich. Sie spendet den Armen mit freigebiger Hand, auch das Kleid, das sie selbst trägt; sie pflegt die ekelhaftesten, von allen verlassenen Kranken, wie eine Magd. Sie thut Wunder, bekehrt verstockte Gemüther, heilt, wo die Aerzte verzweifeln, erweckt schon Gestorbene, um ihnen Zeit zur Buße zu gewähren. Ihrer Fürbitte widersteht Gott nicht; sie streitet mit ihm, um seine Barmherzigkeit zu erlangen; sie kennt ihre Macht bei ihm, und in ihren Gebeten sagt sie bisweilen „ich will es". Um sie schaaren sich bewundernd, verehrend, bald auch fast anbetend zahlreiche Jünger, Männer und Frauen, welche sie ihre Mutter nennen oder, wie sie es liebt, mit familiärem Ausdrucke la dolcissima Mamma. Und ihre Wirksamkeit erweitert sich und gewinnt Einfluß auf die öffentlichen Angelegenheiten. Sie stiftet Frieden als Vermittlerin in vielen Familienfehden. Zum Frieden ruft sie Fürsten und Völker. Ihre beständige Idee ist der Kreuzzug aller christlichen Nationen; sie hofft, wenn der Papst das heilige Banner erhebe, so würden sich alle zusammenschaaren, daheim würde aller Streit enden. Nicht weniger glühend ersehnt sie die Reform der Kirche; sie beschwört den Papst, die schlechten Hirten zu beseitigen, die übel riechenden Blumen aus dem Garten des Herrn auszurotten, und als erste Bedingung zu diesem großen Werke betreibt sie die Zurückverlegung des Papstthums an seinen wahren Sitz, nach Rom, welcher Wunsch sich ihr erfüllte (1377). Wie sie so viele Privatzwiste geendet hatte, so wollten sich ihrer Vermittelung auch die Florentiner in ihrem Kriege gegen Papst Gregor XI. bedienen. 1376 ging sie in ihrem Auftrage nach Avignon und sprach ohne Furcht im Consistorium. Im Dezember 1377 wiederum kam sie als Abgesandte Gregors nach Florenz. Aber bei aller Verehrung, welche sie genoß, vermochte ihre bloße Rede nicht den gewünschten Umschwung hervorzubringen; sie sah sich genöthigt, zu anderen, weltlichen Mitteln zu greifen, mußte sich in die innere Politik der Stadt mischen, zog sich dadurch Feindschaft zu, und war in dem Aufstande von 1378 nahe daran, den heiß ersehnten Märtyrertod zu erleiden. Sie entfernte sich, kehrte aber bald zurück, und endlich kam, freilich weniger durch ihren Einfluß, als durch den Druck der Verhältnisse, der Friede von Florenz mit dem neuen Papst Urban VI. zu Stande. Für

diesen, den römischen Papst, als den allein rechtmäßigen, kämpfte sie, als die Kirchenspaltung erfolgt war, mit ihrem Feuereifer, indem sie durch ihre Briefe ihm auf allen Seiten Anhänger warb und seine Feinde zur Unterwerfung mahnte. Auf das Verlangen Urbans siedelte sie nach Rom über (den 28. November 1378).

Die Zerrüttung der Kirche, welche sie miterleben mußte, erfüllte ihre letzten Tage mit tiefem Schmerze. Sie glaubte sich verfolgt von Schaaren von Dämonen, welche die Kirche bekämpften, und an ihr als deren treuer Bundesgenossin ihre Rache üben wollten. In einem Briefe an Fra Raimondo (no. 103, Opere, II, 650) erzählt sie von einer Vision, wo sie Gott aufforderte, ihr Leben zum Opfer zu nehmen und ihr Herz auszudrücken über dem Angesichte seiner Braut, der Kirche, und wo, als Gott das gethan hatte, die Dämonen lauter zu heulen begannen, wie wenn sie unerträgliche Qual fühlten. Das Hinschwinden ihres Leibes, die immer wachsenden Schmerzen hielten sie und ihre Jünger gleichfalls für das Werk der bösen Geister, oder für die Strafen, welche sie zur Abbüßung fremder Sünden auf sich genommen hatte. Sie verschied in Rom, den 29. April 1380, in ihrem 33. Jahre. Alsbald kam sie in den Ruf der Heiligkeit. 1385 brachte Fra Raimondo ihren Schädel als Reliquie im Triumphzuge nach der Dominikanerkirche in Siena; sie ward die Schutzheilige ihrer Vaterstadt; ihre Canonisation erfolgte aber erst 1461 durch den Senesen Papst Pius II.

Caterina von Siena war eine Tochter des Volkes; nach der Sitte ihrer Zeit hatte sie keine Bildung erhalten. Erst spät lernte sie lesen, wie es heißt, nach längerer vergeblicher Bemühung, durch plötzliche göttliche Eingebung; ihre Briefe diktirte sie ihren Jüngern; erst 1378, anderthalb Jahre vor ihrem Tode, erlernte sie auch das Schreiben, und wiederum, wie sie meinte, durch ein Wunder, nämlich im Schlafe. Ihre Lektüre werden selbstverständlich ein Paar erbauliche Bücher gewesen sein. Daher findet sich bei ihr nicht der damals übliche Prunk der Citate; sie führt dieses oder jenes Wort der Bibel an, das sie im Gedächtnisse hatte; sie schreibt einfach aus der Fülle des Herzens; von hier stammt all' ihr Wissen. Die Seele, welche in Liebe mit Gott geeint ist, erhält von ihm die übernatürliche Erleuchtung und wird der wahre Wegweiser zum

Heile; nicht die sind es, welche große Gelehrsamkeit besitzen, viele Bücher studirt haben und die Schrift subtil auslegen können, wenn ihnen die rechte Liebe fehlt. So sagte sie selbst in ihrem Dialogo (cap. 84).

Die 373 Briefe, welche wir von der Heiligen besitzen, richten sich an Personen jeden Ranges, Standes und Geschlechtes, und alle sind sie ungefähr in demselben Tone. Die Verfasserin macht keinen Unterschied zwischen Hoch und Niedrig, sondern nur einen solchen der Seelen nach ihrer Vollkommenheit. Wenn ihre Demuth sie unter die geringsten Geschöpfe erniedrigte, so erhob sie das Bewußtsein ihrer Bestimmung bis zu den höchsten, und sie, die Tochter eines Färbers, redet mahnend, rathend, belehrend, ohne Scheu und Rückhalt, zu Päpsten und Königen. Sie ist hier die Stimme Gottes selber; zu Papst Gregor spricht sie (Lett. 4, Opere, II, 33): „Ich sage euch, süßer Christus auf Erden, von Seiten des Christus im Himmel", und dieses da parte di Cristo Crocifisso wiederholt sie beständig in den Briefen an die Päpste. Sie schreibt an die Magistrate der Städte, sie auffordernd zu Frieden und Gerechtigkeit. Sie schreibt an Kriegsleute, an die Führer der wilden Söldnerbanden, mit dem Wunsche, sie, statt daß sie den Dämonen dienen, als Ritter Christi zu sehen, empfiehlt ihnen häufiges Gebet, Hingebung an die Jungfrau. Sie schreibt an Doctoren der Universitäten, und lehrt sie den wahren Weg der Erkenntniß. Sie schreibt an Ordensleute besonders oft, mahnend und scheltend, wo sie Lauheit sieht, ermunternd und bestärkend, wo sie Tugend findet; aber lau erscheinen ihr im Grunde alle, welche nicht das Martyrium suchen. Sie richtet 16 Briefe an den florentinischen Schneider Francesco di Pipino und seine Frau Agnesa, sie lobend und anfeuernd, zwei an den lucchesischen Lederhändler Giovanni Perotti, und andere an andere Handwerker. Sie schreibt an die Gefangenen in Siena, ihnen Geduld predigend; sie schreibt an einen Juden, nennt auch ihn ihren liebsten Bruder und fordert ihn auf, sich taufen zu lassen; sie schreibt an eine Dirne in Perugia, in der Hoffnung, sie zu einem besseren Lebenswandel zu bekehren.

Diese Briefe sind erfüllt von einer warmen, oft stürmischen Beredtsamkeit; in ihrer Vereinigung machen sie freilich dem modernen

Leser den Eindruck einer ungeheuren Monotonie, bei der beständigen Wiederkehr derselben Gedanken und Ausdrücke. In dem Empfinden der Verfasserin, in ihrer Stimmung giebt es keinen Wechsel und kein Schwanken, weil die Berührung der irdischen Dinge aufgehört hat, sie immer nur das eine beschäftigt, Gott Seelen zu gewinnen. Durch alle Briefe geht die eine Mahnung, die eine einfache Doctrin der Ascetik, alle Liebe zu sich selbst und zu der Welt zu ertödten und sich und alle Dinge nur in Gott zu lieben. Die Selbstliebe, aus der alle Laster entspringen, legt der Mensch ab, indem er sich selbst erkennt; so haßt er die Sinnlichkeit, einsehend, daß er nicht ist und Gott allein wahrhaft ist. Er entäußert sich seines eigenen Willens, mit völliger Ergebung in den Willen Gottes, und trägt mit Freuden alle irdischen Drangsale. Die äußere Pönitenz und das Gebet in Worten hält Caterina, wie sehr sie sie empfiehlt, nicht für die Hauptsache; diese ist vielmehr die Gesinnung; daher ist nach ihrer Ansicht auch im weltlichen Stande, in der Ehe und im Besitze zeitlicher Güter, die Rettung möglich, obgleich gänzliche Entsagung das Vollkommenste ist.

Nach Art der Predigt, deren Ton sie in den Briefen anschlägt, redet sie gern in Bildern und Parabeln. Sie sagt: Bekleidet euch mit dem Gewande der göttlichen Liebe, schmücket euch mit der Perle der Gerechtigkeit, gehet ein in die Zelle der Erkenntniß eurer selbst und der göttlichen Güte, leget vor den Weinberg eurer Seele den Hund des Gewissens, der bellt, wenn sich ein Feind nähert. Und wie der Prediger liebt sie es, das einmal gebrauchte Bild festzuhalten, in seine Einzelheiten zu verfolgen und diese als verwendbar für die Auslegung nachzuweisen, unbekümmert dabei um die größten Absonderlichkeiten und Geschmacklosigkeiten, für welche sie und ihre Anhänger kein Gefühl hatten. In dem Briefe an ihre Nichte Nanna (Lett. 356, Op. III, 738) hat sie den Vergleich mit den 5 klugen Jungfrauen gebraucht; die Lampe ist unser Herz; soweit ist alles gut; aber sie bleibt dabei nicht stehen: die Lampe ist oben weit, unten eng, so soll es unser Herz sein, nach oben sich ausbreitend mit frommen Gedanken und beständigem Gebete, nach unten sich verengend gegen die irdischen Dinge, die es verschmäht. Oder: der Sohn Gottes, das Wort, ist das Buch

unseres Heiles, geschrieben auf das Holz des Kreuzes, nicht mit Tinte, sondern mit Blut, mit den großen Anfangsbuchstaben der süßesten und heiligsten Wunden Christi (Opere, III, 480). In ihrer größten Vision zeigt ihr Gott seinen Sohn als die Brücke, welche wieder Erde und Himmel verbunden hat, nachdem der Weg unterbrochen gewesen war — ein schönes und erhabenes Bild, das sie aber bald durch die kleinliche Ausführung verdirbt; auf dieser Brücke ist auch ein Gasthaus zur Erquickung derer, welche sie hinansteigen, d. i. das heilige Abendmahl (Dialogo, cap. 66). Und auch die Seitenwunde des Heilands nennt sie ein „geöffnetes Gasthaus (Bottiga), voll von Duft, so sehr, daß da sogar die Sünde duftreich wird. Dort ruht die süße Braut (die Seele) in dem Bette des Feuers und des Blutes" (Lett. 97, Op. II, 611), und sie scheut sich nicht, weiterhin Christus zu nennen: „O angestochenes Faß, welches du tränkest und berauschest jedes verliebte Verlangen." Gerade in dieser Art von groteskem Bombast, welcher durch das sinnlich Greifbare und Vulgäre das rein Geistige verbildlicht, sucht, wie bei den Mystikern im Allgemeinen, die Ueberschwänglichkeit des Gefühls bei der Heiligen ihre Befriedigung. Das Verlangen nach Gott ist für sie Hunger, die Erfüllung mit seiner Liebe ein Essen, ein Essen auch das Gewinnen der Seelen für das Himmelreich, und sie wünscht ihre Jünger zu sehen als „Koster und Esser von Seelen zur Ehre Gottes." Die Tugenden sind „gekocht am Feuer der göttlichen Liebe und werden gegessen auf dem Tische des Kreuzes, d. h. mit Pein und Mühe erwirbt man die Tugend" (Lett. 159, Op. II, 887). Den Bischof von Florenz Angelo da Ricasoli wünscht sie „durch heiliges Verlangen auf das Holz des heiligsten und verehrungswürdigen Kreuzes geheftet und genagelt zu sehen, wo wir das unbefleckte, am Feuer der göttlichen Liebe gebratene Lamm finden werden" (Lett. 36, Op. II, 226), d. h. sie wünscht zu sehen, daß er Leiden und Mühen geduldig trage. Die Passion Christi hat sie fortwährend vor der Seele, faßt unter ihrem Bilde jegliche Vervollkommnung des Menschen. Christi Blut, als höchstes Zeichen der göttlichen Liebe und Erinnerung an unsere Verpflichtung, ist für den Menschen der Grund aller Erleuchtung. Sie schreibt in dem kostbaren Blute Christi;

mit dieser Formel beginnen alle ihre Briefe; sie mahnt, das Blut zu kosten und zu lieben, sich mit dem Blute zu nähren, das Antlitz der Seele mit dem Blute zu waschen, sich in Christi Blut zu baden, im Blute sich zu berauschen und zu ertränken. Diese exaltirten Ausdrücke kehren unablässig in den Briefen wieder.

Bei manchen ihrer Briefe ist angegeben, daß die Heilige sie in der Ekstase diktirt habe, und in der Ekstase soll sie auch einen ganzen, sehr umfangreichen Traktat verfaßt haben, der gewöhnlich Il Dialogo della Serafica Santa Caterina da Siena betitelt wird, und der im Oktober 1378 entstand. In der Schrift selbst bemerkt man kaum etwas von dieser Art des Ursprunges; denn sie ist, wennschon schwärmerisch, doch wohl überlegt, geordnet, weitschweifig. Dieser Traktat behandelt übrigens dieselbe Vision, von welcher Caterina in einem Briefe an Fra Raimondo (Lett. 90, Opere, II, 572 ff.) erzählt, und stimmt an vielen Stellen mit dem Briefe wörtlich überein. In dem letzteren heißt es, daß die verzückte Seele an Gott vier Bitten gerichtet habe, eine für die Reform der Kirche, eine für die ganze Welt, eine für das Heil der Menschen, und eine für eine einzelne Person, der ein Unglücksfall zugestoßen, und Gott giebt darauf seine Antworten. Im Traktate ist als erste Bitte eine solche für die Seele selbst gesetzt (betreffend den Weg der Erkenntniß), und dafür sind die beiden letzten zu einer zusammengezogen (betreffend die Vorsehung im Allgemeinen und den besonderen Fall). Die Antworten Gottes aber haben sich ungeheuer erweitert und in sich die ganze Doctrin der Heiligen über Rettung und Verdammniß der Seele aufgenommen, alle jene Gedanken, die wir in den Briefen finden, über die Stufen der Erkenntniß und Liebe, über Buße, Gebet, Thränen, über den Zustand der Kirche und die Verworfenheit der Hirten, über Vorsehung und Gehorsam. Die Veränderung ist keine vortheilhafte gewesen, und die Vision hat in diesen 167 Capiteln von ihrer Hoheit das Meiste verloren. Ein wirklicher Dialog ist es nicht; die Seele fragt nur hie und da, betet, preist, klagt über die menschliche Verderbniß; Gott Vater spricht fast unaufhörlich allein, und er redet breit, doctrinär, wie es uns für seine Majestät schwerlich angemessen dünkt: „Das arme

Menschenwort", sagt Karl Hase vortrefflich,[1] „will doch nicht ausreichen, sich so ohne weiteres in das Wort der ewigen Wahrheit zu verkleiden, und was wir aus der h. Schrift vernehmen von Worten der Art als unmittelbar aus dem Munde des Höchsten, das hat einen ganz anderen Klang." Hier hatte die Heilige für ihre Lehren eine gar zu anspruchsvolle Form gewählt.

Ascetische Briefe haben wir aus dieser Zeit auch von dem seeligen Giovanni Colombini, von dem seeligen Giovanni da Catignano, genannt Giovanni dalle Celle nach dem Orte seines Einsiedlerlebens, und von Schülern der heil. Caterina wie Fra Bartolommeo Domenici. Allein aus der ganzen reichen Literatur von Erbauungsschriften des 14. Jahrhunderts war es überhaupt nur möglich, das Wichtigste hervorzuheben.

Dante's Comödie war keine isolirte Erscheinung, sondern das Resultat einer ganzen Epoche. Den Geist, welcher sie erfüllt, fanden wir in so vielen vorhergehenden und finden wir in so vielen nachfolgenden Werken. Der religiöse Stoff war der volksthümliche. Dante erhob die Vorstellungen und Ideen, welche tief in seiner Zeit und seinem Volke wurzelten, welche in dem Bewußtsein Aller lebendig waren, in die Sphäre der Kunst, und in seiner Comödie erhielt das italienische Mittelalter seinen höchsten poetischen Ausdruck. Gleich nach ihm gehen die beiden Elemente, welche er so fruchtbringend vereinigt hatte, wieder auseinander, und wir haben wiederum einerseits die kunstlose, volksthümliche Literatur der Legenden und Predigten, andererseits die Lyriker, welche die Tradition der florentinischen Schule fortsetzen, die Didaktiker, welche sich in bloßen Abstraktionen bewegen. Die gelehrten Männer verachten das Bild, die „Fabel", wie Cecco d'Ascoli, oder vermögen sie nicht zu handhaben, wie Fazio degli Uberti; die Asceten verachten die Kunst, oder gewöhnlicher kennen sie sie garnicht und erreichen deren Wirkungen nur hie und da, ohne sie zu suchen. Etwas, was der Dante'schen Schöpfung ähnlich gesehen hätte, war nicht mehr möglich, und besonders deshalb nicht, weil das Mittelalter selbst, in Italien früher als in anderen Ländern Europa's, bereits im

[1]) Caterina von Siena, ein Heiligenbild, Leipzig, 1864, p. 209.

Abzuge begriffen war. Nicht daß die religiösen, politischen, künstlerischen Ueberzeugungen, welche dieser Epoche charakteristisch waren, plötzlich verschwunden wären. Im Gegentheil, sie bestanden äußerlich lange in der alten Geltung fort; aber eine neue Anschauungsweise stellte sich daneben, welche sie in den höheren Schichten der Gesellschaft unversehens mehr und mehr untergrub, um sie zuletzt ganz zu beseitigen. Diese neue Weltanschauung entsprang aus dem übermächtig wachsenden Einflusse des Alterthums.

Mit welchem Eifer man auch im 13. Jahrhundert die classischen Studien fortgesetzt hatte, bezeugt uns am besten die lateinische Dichtung und Historiographie in Oberitalien, wo die Vulgärsprache noch fast ganz auf die volksthümliche Literatur beschränkt war. So giebt das Gedicht des Notars Urso auf den Sieg der Genuesen über die Flotte Friedrichs II., welche die Stadt 1242 angriff, eine klare und ganz ansprechende Erzählung in glatten Hexametern, mit maßvollem epischen Schmucke. Der Dominikaner Stephanardus de Vicomercato (gest. 1297) besang die Ereignisse in Mailand unter Erzbischof Otto Visconti (bis 1277) in bombastischen Versen, mit allem Pompe der classischen Mythologie. Weit bedeutender sind auf diesem Gebiete die Leistungen des Paduaners Albertino Mussato; sie besitzen ein wirklich literarisches Interesse, nicht bloß dasjenige der Erudition, und spiegeln uns eine merkwürdige und sympathische Persönlichkeit wieder.

Albertino Mussato, geboren 1261, in ärmlichen Verhältnissen, hatte sich durch rastlosen Fleiß emporgearbeitet, zuerst als Abschreiber von Büchern, dann als Notar, und war wohlhabend und angesehen geworden; 1296 ward er zum Ritter gemacht und in den großen Rath aufgenommen. Während des Römerzuges Heinrichs VII. spielte er eine hervorragende Rolle, führte auf mehrfachen Gesandtschaften mit großem Geschicke die schwierigen Geschäfte seiner Stadt bei dem Kaiser, der ihn persönlich sehr lieb gewann und der größten Vertraulichkeit würdigte (1311). Mussato sah das Heil Padua's in dem aufrichtigen Anschluß an das Reich; aber als derselbe an dem Widerstande des Volkes scheiterte, diente er darum nicht weniger treu der öffentlichen Sache, in der Regierung, in den Rathsversammlungen, bei diplomatischen Verhandlungen,

und mit dem Schwerte, im Kriege gegen Vicenza und Can Grande. Seiner Unerschrockenheit verdankte man die Eroberung des Castells von Villa Poiana (1312). In ihm zeigt sich die Tugend, der Heroismus des republikanischen Bürgers, welcher seine eigenen Interessen mit denen seiner Commune indentifizirt. Bei dem mißlungenen Angriffe auf Vicenza 1314 trug er elf Wunden davon und ward, während er sich, den Festungsgraben durchschwimmend, zu retten suchte, gefangen genommen. Aber auch Can Grande imponirte diese mannhafte Persönlichkeit, und er behandelte ihn human und freundlich, obgleich er einer seiner heftigsten und gefährlichsten Gegner war. Als er nach Abschluß des Friedens heimkehrte, wurde ihm von Seiten seiner Mitbürger die höchste Ehre zu Theil; er ward zum Lohne für seine Verdienste als Dichter und Historiker, besonders für die Tragödie Eccerinis, mit einem Kranze von Lorbeer, Epheu und Myrthe gekrönt. Die Feier gestaltete sich zu einem öffentlichen Feste, die Werkstätten waren geschlossen, die Gerichte setzten ihre Sitzungen aus, und man bestimmte, daß Jahr für Jahr zu Weihnachten seine Werke vorgelesen und ihm eine Huldigung dargebracht werden sollte. Aber diese hohe Anerkennung bewahrte ihn später, bei den Veränderungen in den politischen Verhältnissen der Stadt, nicht vor dem Sturze. Auch in den folgenden Kriegen gegen Can Grande leistete er bedeutende Dienste, und ging zwei Mal (1321 und 1324) als Gesandter nach Deutschland. Das zweite Mal blieb ihm, als er zurückkehrte, seine Vaterstadt verschlossen; Marsiglio da Carrara, einst sein Freund, ließ jetzt, da er Signore von Padua geworden, seine Verbannung nach Chioggia verfügen. Als 1328 die Stadt an Can Grande übergeben worden war, versuchte Mussato die Rückkehr, mußte sich jedoch alsbald wieder nach Chioggia begeben; selbst sein letztes Besitzthum, eine Mühle, von der er lebte, ward ihm genommen, und er starb d. 31. Mai 1330 in Armuth und Exil, ein ergreifendes Beispiel des jähen Glückswechsels und des Undankes, wie deren die Geschichte der Republiken so viele bietet.

Von seinen beiden großen Geschichtswerken behandelt das eine den Römerzug Heinrichs VII., die Historia Augusta oder De Gestis Henrici VII. Cæsaris, in 16 Büchern, das andere die

Ereignisse nach Heinrichs Tode, besonders die der Stadt Padua, bis 1329: De Gestis Italicorum post Henricum VII. Cæsarem, in 12 Büchern, von denen drei, das 9. bis 11. in Hexametern und im epischen Style geschrieben sind, wie er sagt, auf Wunsch der paduanischen Notargenossenschaft, um die Erzählung den weniger Gebildeten anziehend zu machen. In der Prosa glaubte er einen höheren Styl verwendet zu haben. Er hat sich seinen Landsmann Livius zum Muster genommen, baut die Perioden nach dessen Weise, gebraucht oft wie er die indirekte Rede in größerer Ausdehnung, nennt sogar, soweit es nur angeht, die Institutionen und Magistrate mit römischen Namen, so daß er von Comitien spricht statt der Wahlversammlungen, von den tribunis plebis der Paduaner, quos gastaldiones appellant, von Tribus, Decurionen, Senatsconsulten, Plebisciten und von den Cohorten des Heeres. Nach der antiken Weise redet er von sich selbst, wo er auftritt, stets in der 3. Person. Aber er folgt seinem Vorbilde mit Anstrengung und wird daher dunkel und schwerfällig; der Ton, welcher der geeignete war, wo es sich um die Entwickelung des römischen Reiches handelte, paßt nicht immer für die kleinen Fehden der Communen, und zugleich verliert die Darstellung in der fremdartigen Form ihre Frische, wird starr und leblos. Man sehe den Unterschied von Salimbene, der ohne Prätension in seinem schlechten Latein schrieb, wie er dachte und empfand. Aber Mussato's Werke sind historische Quellen ersten Ranges. Er berichtete zumeist die Dinge, die er selbst sah, und oft selbst leitete, und er schrieb mit strengster Wahrheitsliebe und ohne Partheirücksichten, so entschieden auch seine eigenen Ueberzeugungen waren. In diese Wahrhaftigkeit vor allem setzt er sein Verdienst in der Epistel an Kaiser Heinrich, und, als Marsiglio da Carrara, um den schnöden, an ihm begangenen Verrath zu bemänteln, ihm sagen ließ, er habe gehört, daß er ihn in seiner Geschichte als Verräther darstelle, antwortete er (De Gest. Ital. XII, p. 107), „Marsiglio möge nicht glauben noch fürchten, daß er irgend etwas als die Wahrheit in seine Manuscripte aufgenommen habe; die Begebenheiten seien da, wie sie stattgefunden hätten, der Nachwelt überliefert, und danach werde diese ihnen Lob und Tadel zuerkennen, indem Mussato Zeuge, nicht

Richter sei." — Mussato's Latinität hier und in seinen Poesieen ist wohl noch nicht diejenige Petrarca's, aber reiner als die Dante's und auch als diejenige Boccaccio's.

Mussato's Tragödie Eccerinis ist ein Tendenzstück im eigentlichsten Sinne. Der Verfasser sah die Gefahr, welche seiner Vaterstadt von Can Grande della Scala drohte, und wollte seine Mitbürger warnen und zum Widerstande anstacheln; er zeigte ihnen, was sie erwartete, indem er ihnen das Bild des Tyrannen vor Augen stellte in Ezzelino da Romano, welcher 60 Jahre vorher die Stadt beherrscht hatte, und seinem Bruder Alberico. Ihre Grausamkeiten waren lebendig in aller Gedächtniß, und in der Vorstellung der Nachkommen hatten diese düsteren Gestalten noch erschreckendere Dimensionen angenommen, der Volksglaube machte sie zu Söhnen des Teufels. So erscheinen sie in Mussato's Stücke. Wie sich erwarten läßt, hat dieses mit dem damaligen geistlichen Volksschauspiel nichts zu thun, ist Nachahmung der Alten, d. h. des einzigen classischen Tragödiendichters, den man damals kannte, Seneca's, der noch Jahrhunderte lang das Muster für die gelehrte Tragödie blieb. So setzt sich das Stück zusammen aus Declamation, Erzählung und Chorgesang; der Bericht des Boten vom Ende Ezzelins füllt fast den ganzen 4. Akt, der von dem grauenvollen Tode Alberico's und seiner Familie den ganzen 5. Wahrhafte Handlung fehlt; die Figuren sind nicht Charaktere, sondern Typen; höchstens besitzt der Anfang einige dramatische Wirksamkeit, die Erzählung der Mutter von der monströsen Herkunft der beiden Tyrannen und ihre höllische Freude über diese Entdeckung, welche sie als wahre Satansbrut offenbart. Das wirklich lebendige Element in dem Werke ist des Verfassers Patriotismus, seine Liebe zur Freiheit, der Haß gegen den Unterdrücker: „Der Ezzelino," sagte Zanella treffend,[1]) „ist weniger eine Tragödie als der Hymnus der paduanischen Freiheit; die Sentenzen der Chöre, die Erzählungen der Boten, die Predigt Fra Luca's stellen in ein furchtbares Licht, von welchem Joche die Stadt sich befreit hatte." Dieses war die Hauptabsicht, und daher rührte der große Eindruck, den das Stück

[1]) Scritti Varii, Firenze, 1877, p. 414.

bei den Paduanern machte, so daß ihm vorzugsweise der Dichter die Krönung verdankte.

War in der historischen Prosa Mussato's Vorbild Livius, in den Jamben und Chören seiner Tragödie Seneca, so war es ihm Ovid für seine Distichen, ein glücklicheres Original, welches ihn hier zu größerer Klarheit und Rundung gelangen ließ. Am reifsten zeigt sich diese Form in den religiösen Gedichten, den Soliloquia, welche seinem Alter angehören; das 4. an Paulus und Augustinus ist zu 60 Jahren verfaßt. Aber interessanter sind die Episteln und Elegieen mit ihren beständigen Bezügen auf seine eigene Person. So ist sein schönstes Gedicht die Elegie De celebratione suae diei nativitatis fienda vel non, geschrieben zu 55 Jahren, ein Rückblick auf sein vielbewegtes Leben, seine mühselige Jugend, mit dem Glücke der Armuth und der Arbeit, seine späteren Jahre mit Ehre und Reichthum, Unzufriedenheit und Gefahren. In den Episteln drückt sich ein starkes Selbstgefühl aus, ein wohlbegründeter Stolz auf die geleisteten Dienste. Wie gern gedenkt er der außerordentlichen Gunst, die er bei Kaiser Heinrich genoß, der klugen Rathschläge, die er seinen Mitbürgern ertheilte, oder des Festes seiner Dichterkrönung! Und er hat eine hohe Idee von der Würde und Bedeutung der literarischen Thätigkeit; er nannte sich in Urkunden poeta et historiographus Paduanus, ein Titel, wie er in früheren Zeiten schwerlich vorkommen wird. Die Dichtkunst ist ihm, wie Dante, ein heiliges Lehramt, eine Wissenschaft, die vom Himmel kommt; sie ist eine Philosophie, ja eine Theologie in mythologische Allegorieen gekleidet. Was die Bibel uns unmittelbar darbietet, das lehren die Dichter unter der Maske der Fabel, um die Geister anzulocken und zu fesseln; so z. B. bedeutet die Empörung der Giganten gegen Jupiter unter verschiedenen Namen nichts anderes als den Thurmbau zu Babel. Diese Ansicht vertheidigte er gegen die Angriffe des Dominikaners Giovannino von Mantua, welcher die Poesie verächtlich behandelte und ihre Göttlichkeit leugnete. Und diese Auffassung der mythologischen Fabeln und der Dichtung als einer verkleideten Theologie blieb noch lange in Geltung, findet sich besonders bei Boccaccio wieder klar ausgesprochen.

Mussato werden auch 10 Eclogen beigelegt; aber wie können sie von ihm herrühren, da die 9. Barnabò und Galeazzo Visconti feiert, welche erst seit 1354 (und seit 1355 allein) regierten? Uebrigens erweist man ihm einen Dienst, wenn man ihn von der Autorschaft dieser verschrobenen und meist ganz unverständlichen Gedichte freispricht.

Ferreto von Vicenza (geb. gegen 1297) hat in einem 1328 oder 1329 verfaßten Poem von 4 Büchern denselben Can Grande della Scala, welchen Mussato bekämpfte, gefeiert, indem er seine Abstammung und seine Jugendzeit bis zu Heinrichs Römerzuge besang. Wenn bei Mussato Ezzelin als warnendes Abbild des drohenden veronesischen Tyrannen diente, so ist er bei Ferreto, welcher dichtete, während seine Vaterstadt Vicenza unter Cane's Herrschaft stand, vielmehr der Gegensatz zu den Scaligern, der ihre Tugend um so glänzender hervortreten lassen soll; daher wird das furchtbare Ende der beiden Brüder da Romano im ersten Buch eingehend erzählt, in Uebereinstimmung mit Mussato's Tragödie und mehrfach mit wörtlichen Entlehnungen aus derselben. Das ganze Gedicht ist ein monotoner, geschraubter Panegyrikus; die Lobpreisungen kommen dem Verfasser nicht von Herzen, und in seiner nach Cane's Tode um 1330 geschriebenen Geschichte in Prosa hat er über den Fürsten ein weit weniger günstiges Urtheil gefällt. Diese Historia Ferreto's in 7 Büchern, deren letztes unvollendet ist, reicht, die Geschicke Italiens im allgemeinen und besonders die Vicenza's und Padua's behandelnd, vom Tode Friedrichs II. bis zum Jahre 1318, und sollte gewiß viel weiter fortgesetzt werden. Den Mussato, für welchen er in der Vorrede und anderswo große Bewunderung ausspricht, übertrifft Ferreto durch die Klarheit und Uebersichtlichkeit in der Anordnung und durch das Geschick in der Auswahl der Facta; sein Styl ist glatter und flüssiger, und nur die Einmischung poetischer Ausdrucksweisen gereicht ihm nicht zum Vortheil. Ferreto besitzt mehr von der Kunst des Historikers; aber er steht hinter Mussato zurück als Geschichtsquelle, da er nicht so sehr aus unmittelbarer Kenntniß schreibt, und es fehlt ihm jener hohe sittliche Ernst, wie sehr er es auch lieben mag, Reflexionen, Moralisationen, Klagen über die Verderbniß seiner Zeit einzuflechten. Wie Zanella

glaubt,[1]) ist seine Neigung zur Invektive durch einen Einfluß Dante's zu erklären, welchen er sehr wohl kannte, den er als historische Quelle citirt, und dessen Tod er in einem verloren gegangenen lateinischen Gedichte beklagt hatte.

Finden wir also bei diesen Dichtern und Prosaikern Oberitaliens eine nicht geringe Erweiterung der classischen Kenntnisse, eine reinere Sprache, eine gewandtere Handhabung des poetischen Apparates, so setzen sie doch noch ihre mittelalterlichen Vorgänger in derselben Richtung fort. Das Mittelalter bewunderte, ja vergötterte die classischen Autoren, aber von einseitigem Standpunkte; sie waren eine Fundgrube der Weisheit und ein Vorbild der äußeren Formen, der rhetorischen Darstellungsmittel. Bei Dante war auch die ästhetische Wirkung der Alten bedeutend; nicht als ob seine Anschauungen über sie eigentlich andere gewesen wären, als ob er in ihnen etwas anderes gesucht hätte als seine Zeitgenossen; aber sein Genius entzündete sich an den Eindrücken der lebendigen Schönheit, und er verdankte den Alten am meisten, wo er sie am wenigsten bewußt nachahmte. Indessen das Studium derselben war doch nur ein Element seiner Kunst neben anderen, nicht die Grundlage, und seine Schöpfung blieb mittelalterlich. Das Alterthum wurde nicht als Gegensatz zur Gegenwart aufgefaßt, sondern versöhnte sich mit ihr und ihren Interessen, durchsetzte sich mit ihren Ideen; die classischen Autoren bildeten selbst einen Bestandtheil der traditionellen mittelalterlichen Cultur. Mussato, Dante, bei aller Verehrung für die Antike, gehören doch mit ganzer Seele ihrem Zeitalter an, sind ganz mit ihm beschäftigt. Der Renaissance dagegen ist charakteristisch die Abwendung von der Gegenwart und der unmittelbaren Vergangenheit, der Bruch mit der Tradition, die völlige Vertiefung in das Alterthum, welches allein noch als Muster dasteht, allein das Ideal ist, welches man strebt in vollem Umfange wiederzubeleben, mit Beseitigung des Bestehenden als einer Entartung. Petrarca repräsentirt den Anfang dieser neuen Bewegung.

Wenn uns also der zweite große italienische Dichter mit einer

---

[1]) l. c. p. 92 ff.

von derjenigen Dante's sehr verschiedenen Physiognomie entgegentritt, so hatte dieses seinen Grund zunächst darin, daß die Zeiten selbst sich änderten. Aber dieses war es nicht allein; denn wenn sich vieles in den Erscheinungen der Literatur aus dem Geiste der Zeiten erklärt, so doch noch viel mehr aus der Individualität ihrer Urheber. Und kaum sind zwei verschiedenere Persönlichkeiten denkbar als Dante und Petrarca. Der erstere war ein energischer Charakter, unbeugsam in den Stürmen des Lebens, die er wie wenige zu ertragen hatte, voll glühender Leidenschaft an den Kämpfen seiner Zeit theilnehmend. Petrarca war eine weiche und schwankende Natur, mehr contemplativ als praktisch angelegt, mehr mit seinem Innern beschäftigt als mit den Dingen und Menschen, die ihn umgaben. War Dante daher fähig, Gestalten voll dramatischen Lebens zu schaffen, so war Petrarca zum lyrischen Dichter bestimmt; sein Gegenstand war nicht die Welt da draußen, die ihm eitel und unbedeutend schien, sondern die eigene Seele mit der Mannichfaltigkeit ihrer Empfindungen.

XIII.

Petrarca.

Francesco Petrarca war der Sohn des Messer Petracco (d. i. Pietro) di Messer Parenzo aus Florenz, und nannte sich selbst Francesco Petrarca statt Francesco die Petracco, indem er seinen Namen latinisirte. Sein Vater war Rechtsgelehrter und hatte das Amt eines Kanzlers bei dem Magistrate der Riformagioni bekleidet. Aus Florenz mit der Parthei der Bianchi (1302) verbannt wie Dante, mit welchem er persönlich befreundet war, nahm er zuerst seinen Aufenthalt in Arezzo, und in dieser Stadt ward in der Via dell' Orto am 20. Juli 1304 der Sohn Francesco geboren. Im Alter von nur 7 Monaten führte ihn die Mutter mit sich nach

einem Besitzthum der Familie in Ancisa nahe bei Florenz, darauf nach Pisa, und 1312 schiffte sich Petracco mit Weib und Kindern nach Avignon ein, wohin seit 7 Jahren der Sitz des päpstlichen Hofes verlegt worden war. Um die ersten Kenntnisse der Grammatik, Rhetorik und Dialektik zu erwerben, verweilte der Knabe 4 Jahre in dem Avignon benachbarten Carpentras, worauf er 4 Jahre in Montpellier und 3 in Bologna die Rechte studirte. Aber es ging ihm darin wie nachher so vielen anderen Dichtern, die Beschäftigung mit der Jurisprudenz widerstrebte seiner ideal angelegten Natur, und er las statt dessen auf das Eifrigste die Schriftsteller des Alterthums, die ihn mit einer glühenden Bewunderung erfüllten. Der Vater fürchtete mit gutem Grunde, daß er über dieser Lektüre die Studien vernachlässigen würde, welche ihm einen sicheren Erwerb verschaffen sollten, und so zog er eines Tages, wie der Dichter selbst erzählt (Ep. Sen. XVI, 1), die geliebten Bücher aus dem Verstecke, in welchem sie sich befanden, und warf sie sämmtlich in das Feuer; aber die Thränen des Sohnes rührten ihn, und er rettete noch im letzten Momente zwei Bände aus den Flammen, Cicero's Rhetorik und Virgil, gerade die beiden, welche darauf Petrarca's hauptsächlichste Muster wurden. 1326 kehrte der Dichter nach Avignon zurück, und, da die Eltern gestorben waren und er sich mittellos sah, so trat er, wie sein Bruder Gherardo, in den geistlichen Stand. In dem glänzenden und lasterhaften Treiben, welches damals durch die Schuld der Päpste und ihres verdorbenen Hofes in Avignon herrschte, begannen auch die beiden Jünglinge der allgemeinen Sitte zu folgen, sich mit Eleganz zu kleiden, sich zu parfümiren, sich in den Genüssen und Zerstreuungen der Gesellschaft zu gefallen. Damals geschah es, daß Petrarca eines Tages, den 6. April 1327, in der Kirche Sta. Chiara seine Laura erblickte, und zu ihr von jener berühmten, sprichwörtlichen Liebe erfaßt wurde. Tag und Stunde des für ihn so wichtigen Ereignisses hat er selbst in seinen Versen verzeichnet (Son. Voglia mi sprona).

Wer diese seine Laura gewesen, hat uns der Dichter nirgend gesagt, und das ist nichts Außerordentliches; eine so zarte Empfindung sucht das Geheimniß, scheut sich, ihren Gegenstand zu verrathen. Nur noch mit einem positiven Factum hat er uns bekannt

gemacht; wie er in seinen Versen so genau das Datum für den Anfang seiner Liebe angab, so hat er in ihnen auch das für das Ende derselben als irdischer Leidenschaft, für Laura's Tod vermerkt (Son. Tornami a mente). Sie starb 1348 an demselben Tage und zu derselben Stunde, da er sie zuerst gesehen hatte. Und beide Daten werden wiederholt und bestätigt in gewissen biographisch wichtigen Bemerkungen über Todesfälle ihm nahestehender Personen, welche Petrarca mit eigener Hand auf ein vorgeklebtes Blatt eines ihm gehörigen und jetzt, nach mannichfachen Schicksalen, in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand befindlichen Virgilcodex geschrieben hat, Bemerkungen, aus denen wir weiter noch erfahren, daß das erste Zusammentreffen mit der Geliebten, wie gesagt, in der Kirche von Sta. Chiara zu Avignon stattfand, und daß sie am Abende ihres Sterbetages selbst in der Franziskanerkirche bestattet wurde. Man nahm später allgemein an, daß sie an der Pest gestorben sei, welche 1348 in Europa wüthete, und zwar deshalb, weil der Dichter ihren Tod mehrfach als einen plötzlichen bezeichnet hat; auch glaubte man, daß, wenn Laura's Verlust in der Canzone Standomi un giorno unter dem Bilde des vom Sturme gegen die Klippe zerschellten Schiffes dargestellt wird, der dort gebrauchte Ausdruck tempesta oriental auf jene vom Orient gekommene Plage als Ursache ihres Todes anspiele.

Die ältesten Biographen sagten über Laura garnichts; aber im 16. Jahrhundert, als die Bewunderung für den Dichter immer höher stieg, erwachte natürlich der Wunsch, genaueres über diejenige zu wissen, welche er in seinen Liedern gefeiert hatte. Deshalb ging Alessandro Vellutello, einer der Commentatoren des Canzoniere, nach Frankreich, um an Ort und Stelle Erkundigungen einzuziehen. In Avignon fand er eine Tradition, daß Petrarca's Geliebte der Familie De Sade angehört habe; aber die Person, welche man ihm andeutete, paßte dem Alter nach durchaus nicht, und seine Nachforschungen in anderer Richtung waren kaum glücklicher. Bald darauf erneuerte Maurice de Sève, ein Gelehrter aus Lyon, diese Bemühungen und entdeckte angeblich im Jahre 1533 Laura's Grab in der Franziskanerkirche, und wirklich in der Kapelle der Familie De Sade. Das Grab war ohne Inschrift;

aber als es in Gegenwart des erzbischöflichen Vicars Messer Bontempo und anderer Personen geöffnet worden, fand man neben wenigen Knochenresten eine Bleikapsel und in derselben ein versiegeltes Pergamentstück mit einem italienischen Sonett auf Laura's Tod und eine Medaille mit dem Bilde einer Frau und den Buchstaben M. L. M. J., welche De Sève als Madonna Laura morta iace deutete. Diese Entdeckung machte großes Aufsehen, und man war seitdem allgemein überzeugt, daß Laura eine De Sade gewesen sei. Im vorigen Jahrhundert endlich erschien die umfangreiche Biographie Petrarca's vom Abbé de Sade, welcher Laura's Persönlichkeit definitiv und unzweifelhaft richtig festgestellt zu haben glaubte; denn er fand in dem Archive seiner Familie den Ehecontrakt und das Testament einer Laura, der Tochter des Audibert von Noves, welche sich 1325 mit Hugo de Sade vermählte, Mutter von 11 Kindern wurde, am 3. April 1348 krank war und damals in ihrem Testamente die Franziskanerkirche als ihren Begräbnißort bestimmte. [1])

Diese Entdeckung ergänzte und bestätigte also das, was man aus derjenigen des Grabes im Jahre 1533 erfahren hatte. Allein bei der letzteren muß, wie Woodhouselee zeigte, [2]) ein Betrug mitgespielt haben. Das Sonett, welches man vorfand, und welches eben das einzige Zeugniß dafür war, daß man es mit Laura's Grabe und nicht mit irgend einem anderen zu thun hatte, dieses Sonett mußte, wenn es einen Sinn haben sollte, von Petrarca herrühren, der in demselben in eigener Person spricht. Aber Petrarca war, als Laura starb, in Italien, und kehrte erst 1351 nach Frankreich zurück; er hätte also drei Jahre nach dem Tode der Geliebten das

---

[1]) Mémoires pour la Vie de François Pétrarque tirés de ses oeuvres et des auteurs contemporains, 3 vol. ohne Namen des Verfassers gedruckt, Amsterdam, 1764—1767; die Documente über Laura in vol. I, notes, p. 7 ff., und III, pièces justif. Nr. VI und XXVI. ib. I, notes, p. 29 ff. über Vellutello's Nachforschungen und III, pièces just. Nr. X der Brief De Tournes' und das Sonett.

[2]) Historical and Critical Essay on the Life and Charakter of Petrarch, Edinburg 1810. Ich kenne dieses Buch nur aus den Angaben bei Hortis, Scritti Inediti di Fr. Petrarca, Triest, 1874, p. 268 ff.

Grab müssen öffnen lassen, um sein Gedicht hineinzuthun. Dieses war wirklich die Meinung De Sève's und des Buchdruckers De Tournes, dessen Brief uns über alle Vorgänge bei dem Funde Nachricht giebt. Aber außerdem daß die Oeffnung eines Grabes in der Kapelle einer fremden Familie zu solchem Zwecke höchst unwahrscheinlich ist, kann auch das Sonett an sich unmöglich von Petrarca sein; denn es ist eine ganz elende Stümperei. Diese Bedenken wollte man zwar durch die Annahme beseitigen, daß ein Anderer im Namen des Liebenden das Gedicht verfaßt habe; indessen ist dergleichen um nichts glaublicher; wer hätte in Avignon, bei Petrarca's großer Zurückhaltung auch gegen vertraute Freunde, mit seiner Liebe hinreichend Bescheid gewußt, um sie statt seiner besingen und, wie es in dem Sonette geschieht, genau deren Dauer angeben zu können! Offenbar sind die Verse eine Fälschung, und so wird es die Medaille gewesen sein; De Sève, der durchaus finden wollte, was er suchte, ließ sie vor der offiziellen Oeffnung in das Grab legen, wo sie dann freilich nachher König Franz I. und der Cardinal Sadoleto und so viele andere höchst glaubwürdige Personen gesehen haben mögen. Ist aber die Entdeckung des Grabes ein bloßer Betrug gewesen, so verliert damit De Sade's Indentifizirung der Geliebten Petrarca's mit jener Laura de Noves, welche Hugo de Sade heirathete, ihre Sicherheit und behält höchstens eine gewisse Wahrscheinlichkeit durch die Uebereinstimmung der Daten und des Begräbnißortes in dem Testament und in den Bemerkungen der Virgilhandschrift, und auch durch die alte Tradition, daß Laura eine De Sade gewesen sei.

Manche freilich hielten De Sade's Ansichten schon deshalb für irrig, weil es unmöglich schien, sich die Laura, welche den Canzoniere inspirirt hat, als verheirathete Frau und Mutter von 11 Kindern zu denken; das Verhältniß Petrarca's zu ihr wurde damit, wie man glaubte, ein unpoetisches, ja ein unmoralisches. Aber ein solches Urtheil gründet sich wieder, wie manche moderne Behauptungen über Dante's Beatrice, auf eine Vermengung der Zeitalter und ihrer Sitten, auf eine mangelhafte Kenntniß der Epoche, in welcher der Dichter lebte. Wenn man weiß, wie im allgemeinen die in der Dichtung des Mittelalters besungene Liebe sich an ver-

heirathete Damen richtete, und gerade ein solches Verhältniß zu einer nicht Vermählten etwas Ungewöhnliches war, so hätte man sich auch nicht zu verwundern, wenn Laura, die reine Göttin in der Dichtung, im irdischen Leben Gattin und Mutter gewesen sein sollte, und das erstere war sie gewiß; denn Petrarca hat sie stets als Frau, nicht als Mädchen bezeichnet, wo er von ihr redete. Es giebt allerdings Stellen, welche scheinbar eine Ausnahme machen, und auf welche die Vertheidiger der entgegengesetzten Ansicht nicht versäumt haben sich zu berufen. Aber diese Verse, in denen der Dichter von seiner Geliebten als einem Mädchen spricht, finden sich in den Eclogen und Madrigalen, d. h. Gedichten, welche ihre Gegenstände unter dem Schleier der Hirtenallegorie darstellen. Die idyllische Poesie (und zu dieser gehören die Madrigale nicht weniger als die Eclogen) ist bei Petrarca stets allegorisch; er besingt nicht das Landleben an sich, sondern nur seine eigenen Erlebnisse und die Begebenheiten der Zeit unter dem Bilde der ländlichen Dinge, weil es einmal die behandelte Gattung so erheischte, und wie sich da die Städte in Wälder verwandeln, die Völker in Heerden, die Häuser in Höhlen, so erscheint die Geliebte als Schäferin verkleidet, ohne daß man daraus etwas für ihre realen Verhältnisse folgern dürfte.

In Avignon hatte Petrarca seine Liebe gefunden und damit eine reiche Entfaltung seines inneren Lebens und seiner Dichtung; ebendort gewann er die Protektion der mächtigen römischen Adelsfamilie Colonna und dadurch bald eine sorgenfreie äußere Existenz. Vier Jahre nach seiner Ankunft in der Stadt machte er die Bekanntschaft Jacopo Colonna's, welcher durch seine italienischen Lieder auf ihn aufmerksam geworden (Sen. XVI, 1), den Dichter zu sich kommen ließ und sich sofort mit ihm in herzlicher Freundschaft verband; er nahm ihn mit sich nach seinem Bisthum Lombez am Fuße der Pyrenäen, wo er den Sommer 1330 verbrachte, und zurückgekehrt machte er ihn mit seinem älteren Bruder, dem Cardinal Giovanni Colonna bekannt, in dessen Dienst Petrarca trat, man weiß nicht recht in welcher Eigenschaft, behandelt aber, nach seiner eigenen Versicherung, nicht wie ein Untergebener, sondern wie ein Freund und Bruder. Das Verhältniß, welches sich erst mit dem Tode des Cardinals 1348 gänzlich löste, hatte so wenig Drückendes,

daß es den Dichter nicht einmal an die Person seines Gönners fesselte. Im Jahre 1333 begab er sich auf eine große Reise nach Nordfrankreich und Deutschland. Er besuchte zuerst Paris, begierig, mit eigenen Augen zu sehen, was an den Wunderberichten über die große Stadt Wahres sei. Er ging nach Gent, Lüttich, sah in Aachen Karls d. Gr. Grab im Münster und ließ sich von den Geistlichen die hübsche Geschichte von dem wunderkräftigen Edelstein erzählen, welcher der Sage nach die Ursache von des Kaisers Liebe zur Stadt Aachen geworden war. Köln machte auf ihn einen ganz besonders günstigen Eindruck: Mirum in terra barbarica quanta civilitas, sagte er in den Briefen an den Cardinal (Fam. I, 3, 4), die von seiner Reise berichten und zu seinen schönsten und lebendigsten Schilderungen gehören. Er schwelgte in den Erinnerungen der römischen Größe, von der diese Stadt Zeugniß ablegte, bewunderte den angefangenen Dom und noch mehr die Menge stattlicher Frauen, welche am Vorabend von St. Johann nach alter Sitte am Ufer des Rheins zur symbolischen Waschung zusammenkamen. Von dort kehrte er, einsam den wilden Ardennerwald durchreisend, nach Avignon zurück.

Drei Jahre später (Ende 1336) sah er Italien wieder und betrat zum ersten Male (1337) die ewige Stadt, wo er in Begleitung des greisen Stefano Colonna und anderer Mitglieder der Familie die Denkmäler des Alterthums und die heiligen Stätten besuchte. Von neuem nach Avignon zurückgekehrt und von heftigem Ueberdruß an dem geräuschvollen und verdorbenen Leben der päpstlichen Stadt ergriffen, suchte er sich einen stillen Zufluchtsort in Vaucluse, einem ländlichen, mit allen Reizen der Natur ausgestatteten Aufenthalte, wo die Felsen dicht zusammentretend die krystallhelle Quelle der Sorgue umgeben, einem Aufenthalte, der ihm sehr theuer wurde, den er so oft in seinen Versen besang, in seinen Briefen beschrieb, an den er immer wieder zurückkehrte, um dort lange zu verweilen und zu studiren, zu sinnen und zu dichten. Die meisten seiner Werke entstanden in dieser Einsamkeit, oder wurden wenigstens dort begonnen. Viele von seinen Canzonen und Sonetten waren damals schon geschrieben und gekannt und allgemein bewundert. Eines Tages, als er zwischen den Bergen umherschweifte, kam ihm

der Gedanke, Scipio Africanus, den Besieger Hannibals, zu besingen; er fing mit ungeheurem Enthusiasmus ein lateinisches Epos unter dem Titel Africa an und schrieb einen großen Theil desselben nieder. Sein glühender Drang nach Ruhm ließ ihn auch nach einer großen äußerlichen Verherrlichung seines dichterischen Verdienstes, nach der feierlichen Krönung mit dem Lorbeer begehren. Wenn man seinem eigenen späteren Bekenntnisse in dem Buche De Contemptu Mundi glauben darf, so hatte diesen Wunsch in ihm rege zu machen nicht zum wenigsten der Name seiner Geliebten beigetragen. Er hat in seinen Versen unendlich oft seine Laura mit dem Lorbeer, dem lauro, in Verbindung gebracht, diesen als allegorisches Bild für jene verwendet, und diese Beziehung, welche dem Zufalle des Namens ihren Ursprung verdankte und im Grunde nur eine Spielerei war, gewann für ihn selbst dennoch eine tiefere und reale Bedeutung; die Liebe zu Laura und die Liebe zum Ruhme, die beiden hauptsächlichsten Triebfedern seines damaligen Fühlens und Strebens, verbanden sich um so inniger mit einander. Sein Verlangen nach dem Lorbeer wurde so heftig, daß er dessen Befriedigung sogar auf einem wenig zu billigenden Wege suchte. Von König Robert von Neapel, den er schon längst als den größten Fürsten seiner Zeit bewunderte, und mit dem er endlich seinem Wunsche gemäß in Correspondenz getreten war, wollte er, wie ein am 4. Januar 1339 an Dionigi da Borgo S. Sepolcro geschriebener Brief zeigt (Fam. IV, 2), jene erstrebte Ehre, falls er sie ihm nicht freiwillig zu Theil werden ließe, erzwingen, indem er des Königs freundliche Worte, auch ohne dessen Absicht, für eine Einladung nehmen würde. Zum Glück blieb ihm dieses erspart; sei es, daß sich seine Freunde für ihn bemühten, sei es, daß die hohe ihm gespendete Anerkennung eine spontane und nur durch seine damals schon große Berühmtheit veranlaßt war, an einem und demselben Tage, d. 1. Septbr. 1340, erhielt er in Vaucluse zwei Einladungen zur Lorbeerkrönung, die eine von der Universität Paris, die andere vom römischen Senate. Er zauderte zuerst, welche von beiden er annehmen sollte; aber dann, wie es für einen Italiener und einen Bewunderer des Alterthums natürlich war, entschied er sich für Rom. Vorher jedoch ging er nach Neapel und unterwarf

sich dem Ausspruche König Roberts; dieser prüfte ihn in dreitägigem Gespräche und erklärte ihn der höchsten Ehre würdig. Nach Rom gelangt, stieg er dann am Ostersonntag d. 8. April 1341 beim Schalle der Trompeten und unter ungeheurem Andrang und Jubel der Volksmenge, gekleidet in ein Festgewand König Roberts, das Capitol hinauf, hielt eine Rede über das Wesen der Dichtkunst und die Bedeutung des Lorbeers, und empfing aus den Händen des Senators Orso dell' Anguillara den Kranz, den er, wieder herabgekommen, demuthvoll am Altar des heil. Petrus aufhing. Petrarca war der erste, mit welchem jene antike Sitte der Dichterkrönung auf dem Capitol erneuert wurde, obschon in anderen Städten solche Krönungen bereits stattgefunden hatten, wie die Mussato's in Padua.

Von Rom kommend ging Petrarca nach Parma; Azzo da Correggio, mit dem er schon 1335 bei dessen Anwesenheit in Avignon Freundschaft geschlossen hatte, war es gerade damals gelungen, die Herrschaft jener seiner Vaterstadt den Scaligern zu entreißen, und mit den Siegern zog der Dichter am 23. Mai 1341 in die Thore derselben ein. Er hat diese Einnahme von Parma als eine That heroischer Befreiung in einer Canzone gefeiert, die er später nicht in die Sammlung seiner Gedichte aufnahm, sei es, daß sie ihn künstlerisch nicht befriedigte, wie sie allerdings an poetischer Schönheit ziemlich arm ist, sei es, weil die Unabhängigkeit der Stadt eine sehr ephemere war und schon 1345 endete. In Parma gefiel er sich so sehr, daß er sich ein Häuschen daselbst kaufte und ausbaute. In dem nach Reggio zu gelegenen Walde von Selvapiana spazierend fand er angesichts des erhebenden Schauspiels der Natur die Inspiration, die ihm Vaucluse gewährt hatte, wieder und vermochte in kurzer Zeit sein lateinisches Epos zu Ende zu führen. Nach einem Jahre, im Frühling 1342, reiste er nach Frankreich zurück; aber Ende 1343 sandte ihn Papst Clemens VI. nach Neapel, um, nach dem damals erfolgten Tode König Roberts, die Oberhoheitsrechte des heil. Stuhles über die Krone von Neapel zu wahren und mehreren in Gefangenschaft befindlichen Adligen, für welche sich die Familie Colonna lebhaft interessirte, die Freiheit zu verschaffen, und, nachdem er seine Aufträge, freilich mit geringem

Erfolge, ausgerichtet hatte, kam er von neuem nach Parma. Und mit wechselndem Aufenthalt in Oberitalien und Frankreich verbrachte er auch die folgenden zehn Jahre. Petrarca, der, im Exil geboren, schon als Knabe und Jüngling so viel gereist war, behielt die Unstätigkeit durch sein ganzes Leben und wählte sich bis in sein hohes Alter keinen festen Wohnsitz. Aber seitdem die Geliebte und der Cardinal Colonna gestorben waren, gab es nichts mehr, was ihn an Avignon fesselte; die Stadt der Päpste wurde ihm immer verhaßter, und 1353 verließ er sie, um sie nicht wieder zu betreten; seine letzten 21 Jahre verlebte er in Oberitalien, zuerst in Mailand, dann in Venedig und Padua.

Bei seiner ersten Anwesenheit in Neapel, als er sich von König Robert prüfen ließ, hatte Petrarca demselben auch seine Africa gezeigt, soweit sie bis dahin vollendet war, und so sehr hatte sie jenem gefallen, daß er den Dichter bat, ihm das Epos zu widmen, wie derselbe auch nach dessen Beendigung that, als sein Gönner inzwischen schon gestorben war. Es ist dieses ein charakteristisches Schauspiel, ein König, welcher einen Dichter freundlich aufnimmt, ihn examinirt, ihn, um ihn zu ehren, mit seinem eigenen Gewande bekleidet, ihn um die Widmung eines seiner Werke als eine Vergünstigung bittet. Wie jener König von Neapel, so wurden damals im allgemeinen die Fürsten Italiens Liebhaber und Beschützer der schönen Wissenschaften. Alle jene kleinen Machthaber, welche nunmehr, besonders im Norden der Halbinsel, die Herrschaft der ehemals freien Städte besaßen, und deren Vorfahren sich an Jongleuren und Possenreißern ergötzt hatten, begannen jetzt, da der Geschmack feiner und das Interesse für das Alterthum lebendiger geworden war, in der Begünstigung von Dichtern und Gelehrten zu wetteifern, welche ihren Höfen einen neuen Glanz zu verleihen vermochten. Dante mußte umherirren und fast wie ein Almosen das annehmen, was ihm noththat; Petrarca dagegen wurde von den Großen wie ihres Gleichen behandelt; sie machten ihn sich unter einander streitig, sie überhäuften ihn mit Ehren und Geschenken, erhoben seine Verdienste mit den schmeichelhaftesten Lobsprüchen. Jacopo da Carrara, der Herr von Padua, ward nicht müde, durch Boten und Briefe diesseit und jenseit der Alpen ihn

zu sich einzuladen, bis der Dichter endlich (März 1349) in seiner Stadt erschien, und um ihn an dieselbe zu fesseln, ließ er ihm daselbst ein Canonikat übertragen. Pfründen verliehen ihm auch die Päpste Benedikt XII. und Clemens VI., ein Canonikat in Lombez, ein Priorat in der Diöcese von Pisa, eine Präbende und später ein Archidiaconat in Parma. Papst Clemens wollte ihn auch zu der vielbegehrten und sehr einträglichen Würde eines apostolischen Secretärs erheben, welches Anerbieten er jedoch ablehnte, um sich seine Unabhängigkeit zu bewahren, und so hatte er es später noch mehrmals abzulehnen, als es ihm von neuem unter den folgenden Päpsten gemacht wurde. Seine beharrliche Weigerung, ein mit der Pflicht der Seelsorge verbundenes Amt anzunehmen, war auch allein der Grund, daß er nicht hoch in der Hierarchie emporstieg. Urban V. und Gregor XI. schrieben ihm liebevolle Briefe; die Kaiserin Anna, Gemahlin Karls IV., zeigte ihm (1358) selbst die Geburt ihrer Tochter an. Giovanni Visconti, Erzbischof und Herr von Mailand, hielt ihn fast mit Gewalt an seinem Hofe fest, als er 1353 durch die Stadt kam; sein Nachfolger Galeazzo ließ (1355) von ihm seinen Sohn Marco aus der Taufe heben; 1368, bei der Hochzeit von Galeazzo's Tochter Violante mit dem Sohn des Königs von England, speiste der Dichter an demselben Tische mit den Fürsten, und in Venedig saß er 1364 zur Rechten des Dogen Lorenzo Celso bei den großen öffentlichen Spielen zur Feier der Unterwerfung Candia's. Und so wie die Fürsten ehrten ihn die Communen. In Arezzo betrachtete man das Haus, in welchem er geboren worden, als eine geweihte Stätte; die Obrigkeit verbot dem Besitzer, etwas an demselben ändern zu lassen, und schon 1350 zeigte man es als eine Merkwürdigkeit der Stadt (Sen. III, 3). Die Florentiner gaben ihm die bei der Verbannung confiscirten Güter seines Vaters zurück, und sendeten 1351 Giovanni Boccaccio zu ihm nach Padua, um nach Florenz, seiner wahren Vaterstadt, einen solchen Mann heimzurufen, der, wie sie sagten, einzig sei in der Welt, qualem non prima a saeculis vidit aetas, nec sibi surgentem alium promittit futura posteritas; sie baten ihn, daß er komme, ihre neu gegründete Universität zu ehren, welche geschmückt mit einem solchen Namen bald emporblühen mußte, und daß er sich für seine

Lectionen den Gegenstand ganz nach eigenem Belieben wähle. Petrarca folgte übrigens dieser Einladung nicht, und die Florentiner zogen die zurückgegebenen Güter von neuem ein, weshalb des Dichters Verhältniß gerade zu seiner Vaterstadt stets ein gespanntes blieb.

Dieser angesehenen Stellung, welche er einnahm, suchte sich Petrarca oft zu bedienen, um einen Einfluß auf die öffentlichen Angelegenheiten auszuüben und seine patriotischen Träume zu verwirklichen. Allein die Ziele, die er sich vorsetzte, standen vielfach im Widerspruch mit den realen Verhältnissen, und seine eigene Begabung war zu wenig den praktischen Aufgaben gewachsen, als daß er hier hätte mit Erfolg wirken können. Seine politische Thätigkeit ist im Ganzen eine unfruchtbare gewesen, doch aber interessant, weil sie zu seiner eigenen Charakteristik dient.

Einer seiner eifrigsten Wünsche war die Zurückverlegung der päpstlichen Residenz nach Rom, mit welcher, wie er hoffte, die Lage der ewigen Stadt und Italiens eine bessere werden würde. Als daher nach der Wahl Benedicts XII. eine Gesandtschaft der Römer mit eben dieser Bitte an den Papst nach Avignon gekommen war, schrieb er zur Unterstützung derselben zwei lateinische Episteln in Versen (Epist. Poet. I, 2, 5; 1335 und 1336), in deren erster die Roma unter der damals allgemein üblichen Gestalt einer ehrwürdigen, aber vom Elend niedergebeugten Matrone ihren Gatten, den Papst anfleht, zu ihr heimzukehren und ihr den alten Ruhm und Glanz wiederzugeben, ihn an ihren einstmaligen Zustand erinnert, als sie drei Mal Carthago besiegte, als sie den Stolz des Pyrrhus, Antiochus und Jugurtha brach, als sie die Welt beherrschte, und ihr die Völker vom Indus bis nach Britannien gehorchten, und an die bittere Noth, in der sie sich gegenwärtig befindet, zerrissen von innerem Streite, bedrückt von dem tyrannischen Adel, verlassen von denen, welche sie schützen sollten. Aber die römische Gesandtschaft und Petrarca's Briefe blieben nutzlos, und nicht viel besser ging es 1342, als er an Clemens VI. eine Epistel mit den nämlichen Mahnungen und in derselben Einkleidung richtete (II, 5); nur bewilligte der Papst ein anderes Begehren der Römer, die Feier des Kirchenjubiläums in jedem fünfzigsten statt hundertsten

Jahre, und den Dichter belohnte er mit eben jener schon erwähnten Pfründe von S. Niccola di Migliarino bei Pisa.

Fünf Jahre später, 1347 trat ein Ereigniß ein, welches Petrarca's glühendste Begeisterung und übertriebenste Hoffnungen erregte, um dieselben ebenso schnell wieder zu vernichten, nämlich die Bewegung des Cola di Rienzo in Rom. Dieser, ein Mann aus dem Volke, wie man sagte, der Sohn eines Schenkwirths und einer Waschfrau, hatte sich die Phantasie mit der Lektüre der classischen Autoren erhitzt und glaubte, der ewigen Stadt die Zeiten der Freiheit und des Ruhmes wiedergeben zu können; er wollte den buono stato herstellen, wie er es nannte, d. h. eine Art von römischer Republik mit den Einrichtungen und Magistraten des Alterthums. Unter dem Volke, welches der Bedrückung durch den Adel müde war, fand er großen Anhang; er proclamirte sich zum Tribunen, verfolgte die adeligen Familien auf das heftigste und citirte Kaiser Ludwig d. Baiern und seinen Nebenbuhler Karl IV. vor seinen Richterstuhl, um über ihre Ansprüche zu entscheiden. Petrarca entflammte sich sofort für diese glänzenden Ideen der wiedererstehenden Republik; er schrieb dem Tribunen in Vers und Prosa, ihm Beifall spendend, ihn in seinem Unternehmen bestärkend, und ging so weit, die Bande langjähriger Freundschaft zu lockern, welche ihn an die Familie Colonna knüpften. In der 5. Ecloge, welche er an Cola richtete, und die er ihm selbst in einem Briefe erklärte (Var. 42), unterreden sich zwei Hirten, Martius und Apitius, wie sie der greisen Mutter aus dem Elende helfen können, und kommen über den vielen Worten nicht zur That; da erscheint ein anderer Hirt Festinus, der verkündet, daß der dritte jüngere Bruder inzwischen die Sache auf sich genommen und glücklich ausgeführt habe, den Wäldern den Frieden, der Mutter Wohlstand und Bequemlichkeit zurückgebend. Die beiden älteren Brüder bedeuten die beiden mächtigsten Geschlechter Roms, die Colonna und Orsini, der jüngere ist Cola di Rienzo, die Mutter die Roma; sie erklärt Martius und Apitius für untergeschobene Söhne, anspielend auf die jenen beiden Familien zugeschriebene fremde Herkunft, der Orsini aus dem Thale von Spoleto, der Colonna vom Ufer des Rheins; die letzteren sind jedoch immerhin hier noch glimpflicher behandelt;

Martius, welcher sie personifizirt, zeigt eine weit größere Pietät gegen die Mutter als der Bruder. Ganz rücksichtslos hingegen äußerte sich Petrarca in Bezug auf Colonna wie Orsini in dem langen, Hortatoria betitelten Briefe an Cola und das römische Volk (Var. 48). Man solle nicht dulden, heißt es da, daß das weltbeherrschende Rom diesen ausländischen Räubern unterthan sei, welche vielleicht zuerst mit gebundenen Händen dem Wagen eines römischen Triumphators folgend die Stadt betraten und in ihr sich nun Fürsten und Herren nennen lassen. Und den Tribunen bezeichnet er als einen neuen Brutus, von der Vorsehung gesendet, die Tyrannen zu vertreiben, wie es der ältere Brutus gethan hat; ja damit nicht zufrieden fährt er fort: „Romulus gründete die Stadt, Brutus gründete die Freiheit, Camillus stellte beide wieder her. Aber Romulus umgab eine winzige Stadt mit einem gebrechlichen Walle, du befestigst die größte von allen, die sind oder waren, mit sehr starken Mauern; Brutus rettete die von einem, du die von vielen Tyrannen unterdrückte Freiheit; Camillus richtete die Stadt aus frischen und noch rauchenden Trümmern wieder auf, du von einem alten und schon verzweifelten Umsturze. Heil dir, unser Camillus, unser Brutus, unser Romulus, oder mit welchem anderen Namen du lieber genannt sein magst, Urheber der römischen Freiheit, des römischen Friedens, der römischen Ruhe. Dir verdankt es das gegenwärtige Geschlecht, daß es in Freiheit sterben, und das künftige, daß es in der Freiheit geboren werden wird.“ Zu seinem Ruhme und dem seines Volkes will er ein Poem verfassen und einstweilen sogar seine noch der Feile bedürftige Africa ruhen lassen.

An Cola di Rienzo scheint auch die italienische Canzone: Spirto gentil, che quelle membra reggi, gerichtet zu sein, in welcher wiederum die ehrwürdige Matrone, die Roma erscheint, voll Vertrauen auf diesen ihren neuen Beschützer, während der größere Vater, der Papst, sich nicht um sie kümmert. Allerdings machen einige Stellen des Gedichtes dabei Schwierigkeit, welche nicht recht auf die Verhältnisse passen; aber es will nicht gelingen, in jener Zeit eine andere Persönlichkeit aufzufinden, welche Petrarca in solcher Weise hätte feiern können.

Mit seinen Briefen und Versen hatte sich Petrarca noch nicht

genug gethan; er wollte selbst nach Rom kommen; denn dieses war das Ziel seiner Reise, als er 1347 Avignon verließ (Fam. VII, 7). Bei seiner Krönung war er zugleich zum Bürger der ewigen Stadt gemacht worden, und er wollte als solcher seine Pflichten erfüllen. Aber kaum hatte er sich auf den Weg gemacht, so erhielt er die Nachricht von der üblen Wendung, welche die Dinge durch Schuld des Tribunen genommen hatten. Cola, der Gegenstand so großer Erwartungen, war selbst eher ein idealistischer Literat als ein Staatsmann; seine in wunderbarer Weise entstandene und angewachsene Macht stürzte ebenso schnell wieder zusammen, und von der Menge, deren üble Leidenschaften er zuletzt zu sehr in's Spiel gezogen hatte, im Stiche gelassen, mußte er seine eigene Rettung in der Flucht suchen. Petrarca änderte die Richtung seiner Reise und ging nach Parma; eine gewisse Sympathie bewahrte er jedoch dem Tribunen, und als derselbe 1352 als Gefangener nach Avignon kam, wagte er zwar nicht, ihn offen zu vertheidigen; aber er schrieb, ohne Nennung seines Namens, einen Brief, in welchem er das römische Volk ermahnte, das Urtheil über Cola als seinen Bürger für sich in Anspruch zu nehmen, und nicht zu gestatten, daß der in fremdem Kerker schmachte, der einst auf dem Capitol geboten hatte.

Als so die Aussicht auf eine Wiederherstellung der römischen Freiheit geschwunden war, wandten sich Petrarca's Hoffnungen nach einer anderen Seite; war die Zurückführung der römischen Republik nicht möglich, so war es eher die der römischen Monarchie, die, wenn nicht gleich an Tugend und Freiheit, doch reich genug an Macht und Glanz gewesen war, und von der noch der Ueberrest fortlebte in dem römischen Kaiserthum deutscher Nation. Der Wandel in Petrarca's Ideen war hierbei nicht so groß, wie es heute den Anschein hat; der Gegensatz zwischen römischer Republik und römischem Kaiserthum war für die Begriffe der Zeit nicht bedeutend, das Kaiserthum eigentlich nur die Fortsetzung und der Zielpunkt der Republik; man sieht es deutlich an der Bewegung Arnaldo's von Brescia, wo die Republik selbst einen Imperator wollte, und auch Petrarca dachte sich den Kaiser wieder mit dem Sitze in Rom und von dort die Welt wie ehedem regierend. Von dieser Zeit ab er-

sehnte er, wie es Dante gethan hatte, auf's eifrigste einen Römerzug des Kaisers. Er schrieb am 24. Februar 1351 an Karl IV. (Fam. X, 1), bat ihn, nicht länger zu säumen, alles andere aufzuschieben, nach Italien zu kommen, dem Haupte seines Reiches, und dessen Schäden zu heilen. Er sei dem Lande kein Fremder, in welchem er schon als Knabe geweilt habe; man betrachte ihn als einen Italiener, und durch besondere Gunst Gottes habe nach so vielen Jahrhunderten Rom einen heimischen Herrscher, einen wirklichen Augustus wiedererlangt. Und, wie immer, wird auch hier die typische Figur der Roma eingeführt, ein hohes Weib mit grauem Haar, mit zerlumptem Gewande, die Blässe der Noth und Entbehrung im Antlitz, aber ungebrochenen Geistes, eingedenk der ehemaligen Majestät, und sie redet dem Kaiser von Camillus und Curius, von Cincinnatus, Fabritius und Scipio.

Diesem ersten Briefe folgten zwei andere, und endlich 1354 kam Karl IV. wirklich nach Italien; der Dichter war von Jubel erfüllt; er glaubte durch seine Mahnungen einen Theil des Verdienstes an diesem Entschlusse zu haben. Von Mailand, wo er damals wohnte, ging er auf die dringende Einladung des Kaisers zu ihm nach Mantua; er ward mit größter Freundlichkeit aufgenommen; Karl fand solches Gefallen an der gelehrten Unterhaltung des berühmten Mannes, daß er bisweilen von Anbruch des Abends bis tief in die Nacht mit ihm allein blieb. Der Kaiser bat ihn, eines seiner Werke, am liebsten das noch unvollendete Buch De Viris Illustribus ihm zu widmen, und Petrarca versprach es zu thun, aber nur in dem Falle, daß er sich selbst durch seine Thaten der Männer würdig mache, von denen es handele; er schenkte Karl einige Münzen mit Köpfen römischer Kaiser, erzählte ihm kurz ihr Leben und stellte sie ihm als Vorbild hin. Mit sichtlicher und wohl zu entschuldigender Selbstbefriedigung hat der Dichter diesen Besuch seinem Freunde Lälius geschildert (Fam. XIX, 3). Mehr Ehre als ihm war keinem Italiener zu Theil geworden: Profecto autem in hoc genere nulli Italo plus tributum scio: vocari et rogari a Caesare, iocari et disputare cum Caesare. Karl IV. befolgte jedoch die Lehren Petrarca's sehr mangelhaft; er schloß mit den Städten Verträge für große Summen Geldes, wurde in

Rom von einem päpstlichen Legaten gekrönt, kehrte dann um, und, erschreckt durch den Widerstand, der sich gegen ihn zu bilden begann, eilte er nach Deutschland zurück, „mit der ohne Schwertstreich erlangten Krone und der Börse voll Geld, die er leer mitgebracht hatte," wie Matteo Villani sagte. Als Petrarca sich so enttäuscht sah, machte er dem Kaiser heftige Vorwürfe, daß er mehr an sein kleines Böhmen denke als an das römische Reich; der Brief, welchen er ihm nachsendete (Fam. XIX, 11), ist von einem bemerkenswerthen Freimuthe; nachdem er Karls Vorfahren gerühmt hat, fügt er hinzu: Sed non est hereditarium bonum virtus; quamvis ego tibi nec imperandi scientiam deesse crediderim nec bellandi, fons actionum omnium voluntas deest. Karl nahm diese kühnen Worte hin, ohne sich durch sie verletzt zu fühlen. Ein Jahr später (Mai 1356) schickten die Visconti den Dichter als Gesandten nach Prag; er sollte den Kaiser, dem sie in Italien so viele Hindernisse in den Weg gelegt hatten, jetzt, da er ihnen gefährlich werden konnte, freundlich stimmen. Der Zweck der Reise wurde verfehlt; zu derselben Zeit, wo Petrarca an seinem Hofe weilte, begann Karl schon insgeheim die Feinde der Visconti zu unterstützen; statt des politischen Erfolges erndtete der Dichter Auszeichnungen und Ehren; zurückgekehrt wurde er zum Comes Palatinus ernannt, erhielt später eine goldene Schale zum Geschenk. Der Kaiser suchte ihn zu überreden, daß er ganz an seinen Hof komme; aber er, der auch eine gleiche Aufforderung des Königs Johann von Frankreich zurückgewiesen hatte, wollte sich von Italien nicht trennen (Fam. XXIII, 2); selbst einen vorübergehenden Besuch, um den Karl immer dringender bat, vermochte er, als er die Reise 1362 schon angetreten hatte, nicht auszuführen, weil durch den Krieg der Weg nach Deutschland versperrt war.

Die Mahnung zum Römerzuge erneuerte er nochmals, wahrscheinlich 1363 (Fam. XXIII, 21). Allein Karl IV., welcher bekanntlich ein kluger und kühler Politiker war, sah, daß er daheim wichtigeres zu thun habe; die poetischen Ideen alten Ruhmes, die so viele seiner Vorgänger in das Verderben geführt hatten, verlockten ihn nicht; die Zeiten eines Barbarossa oder Heinrich VII. waren vorüber, und als er wirklich noch einmal 1368 in Italien

erschien, hatte er andere Absichten als die Realisirung des ghibellinischen Ideals; nachdem er die Kaiserin in Rom hatte krönen lassen und nach Erpressung neuer Geldsummen von den Communen, kehrte er heim und ließ das Land in üblerem Zustande als vorher. Kein Wunder, daß Petrarca von diesem Zuge in seinen Schriften garnicht geredet hat.

Die Abwesenheit des Kaisers und des Papstes, des weltlichen und des geistlichen Lichtes, war nach Petrarca's Ansicht schuld an dem Elend Italiens, nicht weniger aber ein Drittes, die Zwietracht, welche das Land im Innern zerfleischte. Auch hier war er bemüht, durch sein Wort Abhilfe zu schaffen. Genua und Venedig lagen von Alters her in fast beständigem Kriege, und so wurden diese beiden blühenden Staaten statt einer Ursache der Macht eine solche für die Schwächung des größeren Vaterlandes, besonders da beide Theile Bündnisse mit ausländischen Mächten, mit barbarischen Königen, wie Petrarca sagte, schlossen, um den Gegner zu verderben. Allein das Uebel war kaum zu beseitigen, da es seinen Grund in den sich kreuzenden Interessen der beiden Seerepubliken, ihrer Rivalität in der Beherrschung des Mittelmeeres und der Handelswege des Orients hatte; kaum beigelegt entbrannte daher der Kampf immer von neuem und konnte erst mit dem Unterliegen eines Theiles enden. Petrarca, welcher nur mit idealen Factoren rechnete, wollte diese Nothwendigkeit nicht anerkennen. Er schrieb, um Friede und Eintracht flehend, zuerst an den Dogen Andrea Dandolo von Venedig, 1351 (Fam. XI, 8), dann, als die Genuesen einen Sieg davon getragen hatten, 1352 in gleichem Sinne an den Dogen und Rath von Genua (Fam. XIV, 5); er stellte ihnen vor, wie viel schöner es wäre, wenn sie sich gemeinsam zur Bekämpfung der Ungläubigen wendeten. Es war umsonst; durch wohlstylisirte Episteln voll guter Lehren und classischer Beispiele verhindert man keine Kriege, wendet man keine politischen Verhängnisse. Als hierauf das Glück der Waffen wieder für Venedig entschieden hatte, und Genua sich so bedroht sah, daß es verzweifelte, seine Unabhängigkeit behaupten zu können, und sich daher dem Erzbischof Giovanni Visconti unterwarf, gab dieser dem Dichter den ihm höchst angenehmen Auftrag, als Gesandter in Venedig Friedensvorschläge

zu machen. Die kurze lateinische Rede, welche er hier am 8. November 1353 hielt, fand vielen Beifall und hatte gar keinen praktischen Erfolg, und auf die neuen Mahnungen, welche er ein halbes Jahr später an den Dogen Dandolo richtete (Fam. XVIII, 16), antwortete ihm dieser, die Venetianer seien zum Frieden geneigt, aber nur zu einem gerechten, und würden Gut und Leben opfern, ehe sie den Ruhm und die Ehre des Vaterlandes im geringsten schädigen ließen. Alles Unrecht sei auf Seiten der Genuesen; an sie hätte sich Petrarca's Brief wenden sollen; er begehe übrigens in demselben ein Versehen, wenn er behaupte, die Venetianer hätten eine Schlacht im Hellespont verloren, da es vielmehr in dem Meere gewesen, das die Alten Propontis nannten; doch sei dieses zu entschuldigen, da ja auch die Klügsten sich irren könnten. Trotzdem seine Mahnungen die falsche Richtung genommen hätten, da seine Republik unschuldig und in vollem Rechte sei, so habe er doch an seinem Briefe großes Gefallen gefunden, und er sei sehr schön; wie würden aber solche Worte, die ihm schon Eindruck machten, bei den Feinden wirken, welche sich ihres Unrechtes wohl bewußt seien! Zuletzt bittet er ihn, ein ander Mal ihm lieber über einen persönlichen Gegenstand zu schreiben, über den er ihm Auskunft versprochen habe, nämlich den Grund seines unstäten Lebens. Dieses ironisch gefärbte Schreiben erhielt Petrarca erst nach dem bald darauf erfolgten Tode des Dogen, und als die Venetianer, von den Genuesen bei Porto Lungo geschlagen, wirklich sich zum Frieden bequemen mußten, um nach 20 Jahren den Kampf mit erneuten Kräften wieder aufzunehmen.

Wie man sieht, war Petrarca allenthalben freigebig mit seinen Rathschlägen, welche sicherlich von den besten und edelsten Absichten eingegeben waren, und die Fürsten nahmen dieselben freundlich und achtungsvoll entgegen, thaten aber dann nach ihrem Sinne; seine Lehren und seine Vorwürfe betrachteten sie als literarische Produktionen, bewunderten und lobten sie als solche und ehrten ihn mit Titeln, Auszeichnungen und Geschenken, während die praktische Wirkung, welche er sich von jenen Bemühungen versprach, regelmäßig ausblieb. Petrarca war nicht dazu geschaffen, einen Einfluß auf die politischen Geschicke auszuüben; er war kein Mann

der That, sondern ein Dichter und Gelehrter; seine Handlungen waren schöne und elegante Briefe, kunstvoll abgefaßte Reden, lateinische und italienische Gedichte. Auch seine Auftraggeber, die Visconti erkannten dieses, und die Funktionen, welche man ihm übertrug, wie bei der Gesandtschaft in Venedig, waren mehr formell; seine Autorität, als die eines so berühmten Mannes, sollte zur Stütze dienen, der Sendung eine höhere Würde und Bedeutung verleihen; das eigentliche politische Geschäft lag in anderen Händen. Und daß er nicht für die That geboren war, das wußte Petrarca selbst sehr wohl, nur traute er, voll von den Ideen der classischen Autoren, der Beredtsamkeit, den moralischen Vorstellungen eine weit größere Macht zu, als sie besaßen. Im Uebrigen mied er die Oeffentlichkeit; das bewegte Treiben der großen Welt, ja überhaupt der Aufenthalt in den Städten war ihm zuwider; wo er sich wohl befand, das war in der Einsamkeit, an einem ländlichen Orte, wie Vaucluse, in der erquickenden Stille der Natur oder in seinem Studirzimmer und inmitten der Bücher, seiner theueren Gefährten, die er Tag und Nacht in Händen hatte: Ut enim re intelligo, sagte er einmal von sich (Fam. XXII, 12), nihilo melior oeconomicus quam politicus sum; omnia haec unus solitudinis ac litterarum amor abstulit.

Während seines achtjährigen Aufenthalts in Mailand (1353 bis 1361) suchten ihm die Visconti diese Stille und Einsamkeit auch innerhalb der Stadt zu verschaffen; er erhielt ein Haus in einem damals ganz abgelegenen und fast unbewohnten Theile derselben, neben der alten, ehrwürdigen Kirche S. Ambrogio; im Sommer ging er dazu meist auf das Land, nach Garignano, nach S. Simpliciano oder der Villa, welche er Linterno nannte nach der des Scipio Africanus. Aber das Verhältniß zu den Fürsten legte ihm doch gewisse Pflichten auf; er mußte wenigstens hin und wieder, wenn auch selten, zu Hofe kommen; sie nahmen ihn für mancherlei Aufträge in Anspruch, welche er nicht immer so gern übernahm wie die Sendung nach Venedig; wie wir schon sahen, schickten sie ihn auch (1356) zum Kaiser nach Böhmen; 1354, als der Erzbischof Giovanni plötzlich gestorben war, hielt er öffentlich die lateinische Lobrede auf ihn. 1358, als Galeazzo Visconti das

verlorene Novara durch Vertrag vom Markgrafen von Monferrat zurückerlangt hatte, redete Petrarca im Namen des Fürsten zu den Bürgern der Stadt. 1360 wurde er nach Paris gesendet zur Beglückwünschung König Johanns, als er durch den Frieden von Bretigny aus englischer Gefangenschaft befreit worden. Diese Störungen kamen ihm ungelegen, und bisweilen seufzte er nach seinem stillen Vaucluse. Endlich 1361 bewog ihn die Gefahr der von neuem wüthenden Pest, Mailand zu verlassen und nach Padua zu gehen, und das Jahr darauf siedelte er nach Venedig über; als Entgelt für das testamentarische Geschenk seiner Bibliothek gewährte ihm die Republik einen geräumigen Palast an der Riva degli Schiavoni als Wohnung. Das Verhältniß zu den Visconti war noch nicht ganz gelöst; den Sommer pflegte er bei Galeazzo in Pavia zuzubringen. 1368 verließ er auch Venedig wieder, und verlebte nun die letzten Jahre abwechselnd in Padua, wo er die wichtigste seiner Pfründen besaß, und in der nahe dabei zwischen den euganeischen Hügeln gelegenen Ortschaft Arquà, wo er sich wieder ein Häuschen gebaut hatte. Schon seit einiger Zeit wohnte er zusammen mit seiner natürlichen Tochter Francesca und deren trefflichem Gatten Francesco da Brossano, und so genoß er zum Troste seines Alters etwas von jenem Familienleben, dessen Segen er in seinem spiritualistischen Egoismus stets gänzlich verkannt, das er in seinen Schriften geschmäht hat. Hier, in der ländlichen Stille von Arquà, bis zu seinen letzten Stunden mit den theuren Studien beschäftigt, starb er den 18. Juli 1374.

Als Gelehrter hat sich Petrarca ein sehr hohes Verdienst erworben; er gab den Studien ihre neue Richtung und ward dadurch der Begründer der modernen classischen Bildung. Schon als Jüngling, da er sich mit der Jurisprudenz abgeben mußte, für die alten Schriftsteller begeistert, wendete er sich später ganz der Beschäftigung mit ihnen zu. Er hatte eine unersättliche Begierde nach Büchern, und um sie zu erlangen, in einer Zeit, wo sie so selten waren, scheute er keine Mühe. Auf seinen vielen Reisen suchte er nach Handschriften verloren gegangener Autoren; er schrieb an Giovanni d'Ancisa, Prior von S. Marco in Florenz (Fam. III, 18), ihn bittend, in den Klöstern und bei den Gelehrten Toscana's

solchen Schätzen nachspüren zu lassen, und gleiche Bitten richtete er an Freunde in England, Frankreich und Spanien. Die vielen Ausländer, deren Bekanntschaft er in Avignon zu machen Gelegenheit hatte, ersuchte er, so oft sie ihm bei der Abreise ihre Dienste anboten, nur immer um die Sendung von Schriften Cicero's, gab ihnen schriftliche Anweisungen über die Werke, nach denen er forschte, erneuerte brieflich seine Mahnungen (Sen. XVI, 1). In der That machte er selbst mehrere wichtige Entdeckungen; auf der großen Reise des Jahres 1333 fand er in Lüttich zwei Reden Cicero's, in Verona ein umfangreiches Manuscript von Briefen desselben 1345, und als er 1350, zum Jubiläum nach Rom reisend, durch seine Vaterstadt Florenz kam, erhielt er die bis dahin unbekannten Institutionen Quintilians, allerdings in einem verstümmelten Exemplar, von seinem Freunde Lapo del Castiglionchio zum Geschenke. Konnte er keinen passenden Copisten finden, so schrieb er mit eigener Hand die Manuscripte ab.

Cicero war es, den er von allen Schriftstellern des Alterthums am meisten bewunderte; er war das Muster, dem er in der Prosa nachstrebte, während ihm Virgil als das unübertreffliche Vorbild des poetischen Styles galt; er liebe, sagte er (Fam. XXII, 10), diese beiden so sehr, daß der erste ihm gleichsam wie ein Vater, der zweite wie ein Bruder erscheine. In seinem Wissensdrange hätte er gern auch das Griechische erlernt; aber es gelang ihm nicht; sein Lehrer, der calabresische Mönch Barlaam, mit dem er in Avignon schon begonnen hatte den Plato zu lesen (De Cont. Mund. II, p. 390), verließ ihn bald darauf, als er durch seine eigene Verwendung Bischof von Gerace wurde. So mußte er dieses Studium aufgeben, und als ihm 1353 der Grieche Nicolaus Sigeros eine Handschrift des Homer sendete, freute er sich wohl, ihn in seine Bibliothek einreihen zu können, die schon den göttlichen Plato besaß; aber lesen konnte er ihn nicht; er umarmte ihn nur oft seufzend, ergötzte sich an seinem Anblick (Fam. XVIII, 2). Ein anderer Calabrese, Leontius Pilatus, dem Boccaccio eine Professur in Florenz verschaffte, hielt sich gleichfalls nur ganz kurze Zeit in Petrarca's Nähe, in Venedig auf (1363); jedoch machte er auf des Dichters Kosten die erste lateinische Uebersetzung des Homer, der bis dahin

dem Occident nur in ärmlichen Auszügen bekannt gewesen war. Indessen war Petrarca damals schon alt, und so haben die griechischen Autoren im Grunde keinen Einfluß auf seine geistige Entwickelung ausgeübt. Sie nur aus fremden Urtheilen kennend, setzte er sie den römischen durchaus nach, und es war dieses ein Theil seines Patriotismus, welcher sich weigerte zu glauben, daß die Fremden es in ihren Leistungen den Söhnen Roms zuvorgethan haben könnten.

Petrarca hegte für das Alterthum mehr als Bewunderung, eine wahre Leidenschaft. Er klagte über die elende Gegenwart, in der es ihm beschieden worden zu leben, wünschte geboren zu sein in jenen glorreichen Zeiten der Römer, und, während er las, versetzte er sich geistig in die Nähe der großen Alten, schien mit ihnen persönlich zu verkehren. Er schrieb Briefe an Cicero, Seneca, Varro, Livius, Virgil, Horaz, Asinius Pollio, Quintilian und Homer, als an seine besten und geliebtesten Freunde, die er aus dem eifrigen Studium fast genauer kenne als seine Zeitgenossen; er versichert sie da einer ehrfürchtigen Liebe und Bewunderung, scheut sich aber auch nicht, ein freieres Urtheil über sie zu äußern, und als aufrichtiger Freund wirft er Cicero und Seneca vor, daß sie als Menschen nicht so groß gewesen wie als Schriftsteller. Seinen eigenen Freunden liebte er es classische Namen beizulegen; einen Deutschen, den Ludwig von Kempen, welchen er 1330 in Lombez bei dem Bischof Jacopo Colonna kennen gelernt hatte, und den er besonders herzlich liebte, nannte er seinen Socrates, den Mainardo Accursio aus Florenz Olympus, Francesco Nelli, mit welchem er in späteren Zeiten viel correspondirte, seinen Simonides; bei einem anderen, dem Römer Lello di Pietro Stefano, bedurfte es nur sehr geringer Aenderung des wirklichen Namens, um aus ihm einen Lälius zu machen. Bei jeder Gelegenheit citirt Petrarca die classischen Autoren, redet mit ihren Worten, sucht bei ihnen Lehren und Sentenzen oder Beispiele, mit denen er die Dinge der Gegenwart zusammenstellt.

Petrarca fühlte sich selbst als Römer, als Nachkomme der Mitbürger eines Cäsar und Cicero; die römische Geschichte war die Geschichte seines Vaterlandes, und dieses Gefühl war allge-

mein bei den Italienern jener Zeit. Als daher der Dichter ein großes Poem, ein nationales Epos schaffen wollte, war es nur natürlich, daß er sich des Lateinischen bediente als der wahren italienischen Literatursprache, und daß er seinen Stoff aus dem Alterthum entnahm, als der heroischen Zeit der eigenen Nation. So entstand sein Gedicht Africa. Er hatte es, wie wir sahen, während des ersten Aufenthaltes in Vaucluse (zwischen 1338 und 1340) begonnen und dann in Parma 1341—1342 mit wunderbarer Schnelligkeit zu Ende geführt; nur der Schluß mit der Klage über König Roberts Tod ist 1343 hinzugesetzt. Die Africa umfaßt, wie sie uns vorliegt, 9 Bücher; aber am Ende des 4. ist eine große Lücke von wenigstens 2 Büchern, nach dem zu urtheilen, was hier an der Handlung fehlt. Dieser Theil muß auf irgend eine Weise verloren gegangen sein, da Petrarca ja selbst (Ad posteros) angiebt, er habe das Gedicht vollendet, und auch sonst, wo er von ihm redet, niemals sagt, daß er einen Abschnitt desselben nicht ausgeführt habe, sondern nur, daß es noch einer gründlichen Umarbeitung und zahlloser stylistischer Verbesserungen bedürfe.[1]) Die letztere Arbeit verschob er immer länger, und zuletzt schien sie ihm wohl unmöglich und er gab sie ganz auf. Bei seinen Lebzeiten waren nur 34 Verse an die Oeffentlichkeit gelangt; die allgemeine Erwartung war aber hoch gespannt und das Werk berühmt und bewundert, ohne gekannt zu sein.

Scipio Africanus den älteren hatte Petrarca von Jugend auf immer am meisten unter den großen Männern Roms bewundert; er hatte, wie er glaubte, seinem Volke den ruhmreichsten Sieg verschafft, und es schien ihm ungerecht, daß gerade er noch keinen seiner würdigen Sänger gefunden habe. So unterzieht er sich dieser Aufgabe; er erzählt in seinem Gedichte den zweiten punischen Krieg von dem Punkte an, wo Scipio nach Afrika überzusetzen beschließt, bis zum Friedensschlusse und der Rückkehr des siegreichen Feldherrn in die Heimath. Aber über den Kreis der hier behandelten Facta ist er auf die römische Geschichte in ihrer ganzen Aus-

[1]) So hat man es auch ohne Zweifel zu verstehen, wenn er im De Cont. Mund. (1342) die Africa ein opus inexpletum nannte.

dehnung zurück- und vorwärtsblickend hinausgegangen. Gleich zu Anfang hat Scipio einen Traum; sein in Spanien gefallener Vater und Oheim erscheinen ihm, eröffnen ihm den Blick in die Regionen der Seeligen, zeigen ihm dort viele berühmte Römer der Vorzeit, sprechen von deren Thaten und prophezeien ihm die Zukunft der ewigen Stadt bis auf des Dichters eigene Epoche. Es ist dieses, wie man sieht, die Nachahmung vom Traume Scipio's im 6. Buche von Cicero's De Republica; Petrarca hat Cicero's Erfindung von dem jüngeren Africanus auf den älteren übertragen und auf die ungeheure Länge von 2 Büchern (I, II) ausgedehnt, um Raum für die Erzählung so vieler historischer Thatsachen zu gewinnen. An einer anderen Stelle (l. III) bittet König Syphar den Lälius, welcher als Scipio's Abgesandter zu ihm gekommen ist, von den Schicksalen seines Vaterlandes zu berichten, und Lälius stellt in Kürze das Emporwachsen der römischen Macht dar, indem er bei einzelnen Beispielen heroischer Tugend, wie Curtius und Lucretia, länger verweilt.

Petrarca's Held Scipio ist ebenso unpoetisch wie im Allgemeinen die Tugendhelden der Kunstepen, wie Aeneas und Gottfried; er ist so vollkommen, so weise, so leidenschaftslos, daß er den Leser nicht interessirt. Aber überhaupt ist die Africa als epische Dichtung mißglückt; die echte Epopöe wird dem Kunstdichter nie gelingen, und dazu kam bei Petrarca noch einerseits der Mangel an jeder Befähigung zur objektiv plastischen Darstellung von Menschen und Ereignissen, und andererseits die Wahl des Stoffes, welcher keine epischen Elemente in sich enthielt. Sein Gegenstand war in den bestimmten und klaren Umrissen der Geschichte überliefert, nicht in der schwankenden und beständig umgestaltenden Tradition der Sage; daher war die Erfindung, die freie Thätigkeit der Phantasie ausgeschlossen, zumal für Petrarca, der die alte Geschichte fast abergläubisch bewunderte. Wie konnte er schmücken und bereichern wollen, was nach seiner Ansicht in der vollkommensten Weise geschehen, in der vollkommensten Weise erzählt worden? So hält er sich stets ganz nahe den Quellen, aus denen er schöpft, und nicht allein in den Thatsachen, sondern sogar oft auch im Wortlaute. Petrarca selbst hat sich später sehr nachdrücklich gegen

direkte Entlehnungen aus fremden Werken ausgesprochen; er änderte Verse in seinen Eclogen, weil er in denselben unbewußt Worte Virgils und Ovids angewendet hatte (Fam. XXII, 2); wir müssen zusehen, schrieb er an Boccaccio 1366 (Fam. XXIII, 19), ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et idipsum simile lateat nec deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potius quam dici. Utendum igitur ingenio alieno, utendumque coloribus, abstinendum verbis. Diesen Grundsatz hat er, wo er von römischer Geschichte handelte, nicht befolgt; im Buche De Viris Illustribus gebrauchte er oft genug Livius' Worte, und wörtliche Entlehnungen aus Livius und Cicero finden sich in Menge in den Versen der Africa. Petrarca wagte nicht, das anzutasten, was er überliefert fand, selbst nicht in Kleinigkeiten; wo ihm alles ehrwürdig und unübertrefflich schien, da behielt er naturgemäß oft sogar den Ausdruck bei. [1])

Ist aber die Africa als Kunstwerk im Ganzen verfehlt, so ermangelt sie doch nicht alles poetischen Werthes. Sie ist ein begeisterter Hymnus auf Roms Größe, und eine wehmüthige Klage über seinen Verfall, d. h. nach des Dichters Gefühl die Größe und den Verfall seines Vaterlandes. Die Bewunderung für jene glänzende Vergangenheit des heldenhaften Volkes, nach welcher er sich zurücksehnt, giebt ihm warme und kräftige Worte ein, und manche Züge aus der alten Geschichte, wie der Tod des Curtius im dritten Buche, sind eindrucksvoll durch die einfache Größe der Darstellung.

Die Inspiration des ganzen Gedichtes ist nicht eine epische, sondern ein lyrische; zum Glücke gab es nun einen Punkt in der Erzählung, an welchem es in Wirklichkeit weit mehr der letzteren als der ersteren bedurfte; dies war die Geschichte von Sophonisba im 5. Buche, von Masinissa's glühender Liebe zu ihr, von ihrem heldenmüthigen Tode. Hier war der Dichter an einen Gegenstand gelangt, welcher seiner Neigung und Befähigung vollkommen entsprach; er hatte die Schmerzen der Liebe darzustellen, die er aus eigener Erfahrung kannte, nicht kriegerische Thaten und Gefühle, von denen er aus Büchern wußte, und wirklich hat er sich hier,

---

[1]) S. Zumbini, Studi sul Petrarca, Napoli, 1878, besonders p. 132.

wie die von dem neuesten Herausgeber der Africa, Corradini, citirten zahlreichen Parallelstellen vortrefflich zeigen, derselben Kunstmittel, derselben Bilder und Ausdrücke bedient, mit denen er im Canzoniere die eigene Liebe besang. So ist seine Sophonisba eine höchst lebendige Gestalt geworden, bestrickend in der üppigen Fülle ihrer Reize, ergreifend in ihrem großartigen Untergange, und mit Wahrheit und Tiefe sind die Seelenkämpfe Masinissa's geschildert, der die eben gewonnene Geliebte dem unerbittlichen Verhängniß der römischen Macht aufopfern muß. Man erkennt hier in Petrarca den Meister der psychologischen Malerei, wie in seinen italienischen Gedichten, und wenn er dennoch im 5. Buche seiner Africa nicht ganz die poetische Wirkung erreichte wie in den letzteren, so war der Grund der, daß das Lateinische für ihn kein so fügsames Instrument sein konnte wie die Sprache, welche er lebendig im Munde führte.[1])

Die Sophonisba gelang dem Dichter, weil er hier Seelenzustände schildern konnte, welche den von ihm selbst durchlebten ähnlich waren, und noch eine andere Stelle ist reich an Poesie eben deswegen, weil sie ganz subjectiv, ein lyrischer Erguß eigener Empfindung ist; es ist die Klage des carthagischen Feldherrn Mago vor seinem Tode, l. VI, v. 885ff. Mago, der Bruder Hannibals, Befehlshaber der punischen Flotte, wird, als Scipio in Afrika selbst Carthago bedroht, von Genua heimberufen; aber auf der Reise stirbt er in der Gegend von Sardinien an einer vorher erhaltenen Wunde; seine letzten Worte sind tief schmerzliche über die Nichtigkeit der irdischen Dinge. Es waren dieses eben jene 34 Verse, die von dem ganzen Gedichte allein veröffentlicht worden waren, und zwar gegen des Autors Willen, der sie wie das Uebrige nicht für hinreichend gefeilt hielt. Sein Freund Barbato von Sulmona hatte sie ihm im Jahre 1343 in Neapel abgelockt, unter dem Versprechen, sie vor jedermann geheim zu halten. Aber er hielt sein Wort nicht; die Verse wurden schnell bekannt und verbreitet; allenthalben schrieb man sie ab, in jeder Bibliothek sollten sie vorhanden sein. In Florenz erfuhren sie eine herbe Critik; man fand, daß die von Petrarca dem Mago in den Mund gelegten Worte weder für einen Sterbenden noch für einen Heiden noch für

[1]) Zumbini, l. c. p. 144.

einen so jungen Mann paßten. Das berührte den Dichter sehr emfindlich, und er schrieb über die Sache 1363 an Boccaccio in gereiztem Tone (Sen. II, 1). Er schilt auf seine Mitbürger, die Florentiner, insgesammt wegen ihrer grenzenlosen Anmaßung im Urtheilen und weist die Vorwürfe seiner Gegner im einzelnen zurück. Aber in der Hauptsache hatten diese Recht, wenn sie hier einen Widerspruch wahrnahmen zwischen der Persönlichkeit und Situation des Redenden und dem, was er sagte, und der Widerspruch wird noch fühlbarer, wenn man, was sie nicht konnten, jetzt die Stelle im Zusammenhange liest. Diese weltschmerzlichen Betrachtungen Mago's sind ganz unvorbereitet eingeführt; man kennt die Persönlichkeit noch garnicht, sieht einen sterbenden punischen Feldherrn erscheinen, und plötzlich hält er eine Rede von so schwermüthiger Tiefe und Grübelei, wie sie für jene Zeit und für solchen Mann undenkbar sind; zum wenigsten hätte uns der Dichter doch sonst irgendwie mit der so außerordentlichen Anlage dieses Charakters bekannt machen müssen. In der That ist es jedoch hier garnicht Mago, welcher redet, sondern Petrarca selber; er hatte diese Dinge auf dem Herzen; die Nichtigkeit des Daseins, das Leere und Täuschende der menschlichen Bestrebungen erfüllte stets seine Gedanken, und diese traurige Ueberzeugung drängte sich beständig hervor, so daß er sie auszusprechen sich jeder, auch einer wenig passenden Gelegenheit bediente:

Heu, sortis iniquae
Natus homo in terris! Animalia cuncta quiescunt;
Irrequietus homo perque omnes anxius annos
Ad mortem festinat iter. Mors, optima rerum,
Tu retegis sola errores, et somnia vitae
Discutis exactae.

Wennschon daher diese Verse in dem Rahmen des Ganzen ein Fehler sind, so gehören sie doch gerade zu dem, was dem Werke einen bleibenden Werth verlieh, weil sie direkt aus dem Herzen des Dichters flossen.

Petrarca war überzeugt, daß seine Africa der Anlage nach eine sehr bedeutende poetische Schöpfung sei und ganz besonders im Stande, ihm die Unsterblichkeit zu verschaffen, wenn es ihm nur gelänge,

der Form jene höhere Reinheit und Rundung zu geben, welche er im Sinne hatte. In dem Gedichte spricht sich daher ein großes Selbstgefühl aus; mit einer Kühnheit, die wohl selten ihres gleichen fand, läßt er seinem poetischen Verdienste von den Helden seiner Dichtung selbst Lob und Beifall spenden. Scipio's Vater verkündet in dem Traume der ersten Bücher (II, 441) den toskanischen Sänger vorher, welcher, ein anderer Ennius und ihm um vieles theurer als dieser, des Sohnes Thaten verherrlichen werde, und anderswo (IX, 216) erzählt Ennius dem Scipio, wie ihm im Traume der Vater Homer erschienen sei, und wie er ihm jenen Dichter gezeigt habe, der die entflohenen Musen auf den Helicon zurückführen werde; er nennt den Namen Franciscus und den Titel des Gedichtes, und Scipio erwidert (V. 304):

Illum equidem iam nunc iuvenemque novumque poetam
Complector tibi tunc visum quondamque parenti.

Ennius erzählt auch von Petrarca's Lorbeerkrönung und seinen anderen, historischen Arbeiten. Nicht weniger als 70 Verse hat der Dichter hier sich selbst gewidmet, und das ist ihm nicht genug; er kann sich nicht sättigen in diesen Gedanken seines Ruhmes, und am Ende, wo von Scipio's Triumphzug die Rede ist, erwähnt er nochmals, daß er 15 Jahrhunderte später auf demselben Capitol seinen Triumph gefeiert habe.

So wie für sein großes Gedicht, hat Petrarca im Allgemeinen für seine schriftstellerischen Arbeiten die lateinische Sprache angewendet. Durch das eifrige Studium der Alten war er dahin gekommen, ein Latein zu schreiben, wie es das Mittelalter nicht kannte, einen für seine Zeit im höchsten Grade bewunderswürdigen Styl, obschon man heut' in ihm einige grammatische Verstöße und Mangel an Eleganz, in seinen Versen nicht selten metrische Freiheiten wahrnimmt, welche sich die Alten nicht gestatteten.

Petrarca's kleinere lateinische Dichtungen bestehen aus 12 Eclogen und drei Büchern poetischer Briefe. Die Eclogen oder das Bucolicum Carmen, wie er sie auch nannte, sind im Sommer 1346 begonnen (s. Var. 42), aber nicht früher als 1356 vollendet, da die letzte sich auf die Schlacht von Poitiers bezieht. Diese Gedichte sind Nachahmungen von Virgils Bucolica; aber, wenn Virgil nur

in einzelnen Eclogen hinter den Hirtenscenen eigene Erlebnisse und Anspielungen auf politische Verhältnisse verbarg, so dehnten die Italiener diesen Gebrauch auf die ganze Gattung als ein wesentliches Charakteristicum derselben aus. So war es in Dante's Gedichten an Giovanni del Virgilio, und so ist es in denen Petrarca's. Da haben wir unter solcher Hirtenverkleidung ein Gespräch zwischen Petrarca und dessen Bruder Gherardo bei dessen Eintritt in das Kloster, eines über König Roberts Tod, eines bezüglich auf des Dichters Lorbeerkrönung, eines auf die Revolution Cola di Rienzo's, das wir schon kennen lernten, zwei auf die Verderbniß der Curie in Avignon, u. s. w. Das Idyll hat jedoch seinen Reiz darin, daß es das wirkliche Bild einfacher Zustände ist im Gegensatz zu den complizirten Verhältnissen des gesellschaftlichen Lebens; wenn nun dieser Gegensatz mitten in das Idyll hineingetragen wird, und sich dasselbe in eine nur äußerliche Form verwandelt, hinter welcher sich ihr Gegentheil versteckt, so verliert die Gattung ihren eigentlichen Charakter und sinkt zu einer Spielerei herab. Ein Hirt, der kein Hirt ist, sondern ein Mönch, ein Staatsmann, ein Papst, Clemens VI., König Johann von Frankreich, hört auf, eine anziehende Gestalt zu sein. Die Gegenstände, welche Petrarca hier behandelte, hatten mit dem Landleben garnichts zu schaffen; er wählte für sie die Eclogenform nur, weil ihn, der sich damals auf dem Lande in Vaucluse befand, seine Umgebung dazu anregte. Eine allegorische Verschleierung des Inhaltes an sich war freilich in einigen, jedoch nicht in allen, aus einem anderen Grunde wünschenswerth, nämlich da, wo er die Mächtigen der Erde heftig tadelte, den neapolitanischen Hof in der 2., den römischen Adel in der 5., Papst Clemens in der 6. und 7., und wo ihn eine unverhüllte Sprache Gefahren ausgesetzt hätte. Damit wurden also diese Gedichte zu einer Art von Räthseln: „es ist die Natur dieser literarischen Gattung diese," sagte Petrarca (Var. 42), „daß, wenn der Verfasser selbst nicht eine Erklärung des Sinnes giebt, derselbe vielleicht errathen, aber durchaus nicht verstanden werden kann." Deshalb gab er von zweien, der 1. und 5., die Deutungen der Hirtenallegorie in seinen Briefen (Fam. X, 4 und Var. 42); für die 2. erklärte er wenigstens die Namen der Sprechenden (Var. 49),

und von ihm rühren ohne Zweifel auch die kurzen Angaben über den Sinn der sämmtlichen Eclogen her, welche eine estensische Handschrift aufbewahrt hat. Später haben sich auch andere, Benvenuto von Imola und Donato degli Albanzani, mit der Commentirung beschäftigt. Literarhistorisch sind alle diese Gedichte von Wichtigkeit; ästhetischen Werth dagegen haben nur zwei, in welchen sich, der unglücklichen Conception zum Trotze, eine warme Empfindung Bahn bricht. Es sind die 11., die Klage am Grabe Laura's, und die 8. auf des Dichters Scheiden vom Cardinal Colonna, als er 1347 zu Cola di Rienzo nach Rom gehen wollte.

Die lateinischen Episteln in Versen rühren aus den verschiedensten Zeiten her und enthalten Erzählungen von Ereignissen aus des Verfassers Leben, Moralisationen, Polemiken, Besprechungen literarischer und politischer Gegenstände, alles von großem Interesse für seine Biographie. Der poetische Gehalt ist, wie das bei Briefen natürlich, in den meisten nicht bedeutend; doch entfaltet sich derselbe in größerer Fülle, wo Petrarca Dinge der Natur, Scenen aus seinem Leben in der Einsamkeit schildert, sein Sinnen und Dichten im hochgelegenen, stillen Walde von Selvapiana bei Parma (II, 17), seine ländlichen Beschäftigungen in Vaucluse, mit der anmuthigen Erfindung seines Kampfes gegen die Nymphen des Flusses Sorgue, welche, eifersüchtig auf die in seinen Schutz geflüchteten Musen, sein am Felsenrande ihnen abgerungenes Gärtchen beständig von neuem überfluthen und zerstören (III, 1). Die schönste dieser Episteln ist jedoch die 7. des 1. Buches. Er erzählt hier Jacopo Colonna von den Leiden seiner Liebe; wie seine unerträgliche Pein ihn trieb, den Ort zu meiden, an welchem er den Gegenstand seiner hoffnungslosen Leidenschaft stets vor Augen hatte, wie er mit tausend Schmerzen sich losriß, nach Süden und Norden weit die Länder durchstreifte, kaum zurückgekehrt aber die Wunde von neuem im Herzen fühlte; wie er dann die Einsamkeit in Vaucluse suchte, und doch auch hier das Bild derer ihn unablässig verfolgte, vor der er geflohen, so daß sie ihm im Traume erschien, daß er ihr Antlitz aus dem Busche, dem Felsen, der Quelle hervortauchen sah. Darauf beschreibt er dem Freunde weiter sein stilles Leben in Gesellschaft seiner Bücher, und wie er, von diesen

treuen Gefährten begleitet, dichtend durch die Gefilde schweift, der Begegnung der Menschen ausweicht, sich an dem tiefen Schweigen des Waldes erquickt, wo die allgemeine Ruhe nur der über den Sand rieselnde Bach unterbricht und der Windhauch, der säuselnd die so eben beschriebenen Blätter trifft und seinen Liedern eine Stimme zu leihen scheint:

Et iuvat ingentis haurire silentia silvae,
Murmur et omne nocet, nisi vel dum rivus arenae
Lucidus insultat, vel dum levis aura papyrum
Verberat, et faciles dant carmina pulsa susurros.

Petrarca's prosaische Schriften sind theils gelehrte historische Compilationen, theils moralische Traktate. Das Buch De Viris Illustribus enthält Biographieen berühmter Männer des Alterthums, und zwar sämmtlich von Römern, mit Ausnahme dreier, Alexanders, Pyrrhus' und Hannibals. Petrarca hat hier die Geschichte den alten Schriftstellern, besonders Livius, in einfacher und klarer Weise nacherzählt. Sein Eigenthum ist die Anordnung der Facta und manche verstreute moralische Betrachtung. Der Verfasser legte auf dieses Buch großen Werth; er scheint es mit der Africa als die bedeutendste Aufgabe seines Lebens angesehen zu haben; wie jene die poetische, so war dieses die wissenschaftliche Verherrlichung Roms durch die Wiederbelebung des Gedächtnisses seiner großen Männer; beide Werke sind in den Dialogen De Contemptu Mundi (III, p. 411) neben einander gestellt, und nach der dortigen Erwähnung kann kein Zweifel darüber sein, daß die historische Arbeit vor der Dichtung begonnen worden. Es war also eine seiner frühesten lateinischen Schriften, ja die früheste der uns erhaltenen, außer einigen Briefen; aber die Arbeit zog sich lange hinaus, und in der Ausdehnung, auf welche sie, nach jener Stelle des Cont. Mund., berechnet war, nämlich bis Titus, ist sie nicht vollendet worden; die letzte der Biographieen ist die Julius Cäsars. 1354 sagte Petrarca Kaiser Karl IV. (Fam. XIX, 3), das Werk bedürfe noch der Zeit und Muße. Die Widmung, die, wie wir sahen, der Kaiser für sich erbeten hatte, geschah nicht an ihn, da er nach des Verfassers Ansicht die gestellte Bedingung, sich durch große Thaten würdig zu machen, nicht erfüllt hatte, sondern vielmehr an Fran-

cesco da Carrara, den Herrn von Padua, mit dem der Dichter während seines Aufenthaltes in dieser Stadt (seit 1368) in vertraulicher Beziehung stand, wie ehedem mit dessen Vater Jacopo. Wenn Petrarca ihm in der Vorrede sagt, er habe auf seine Anregung die Arbeit unternommen, so muß man dieses nur als ein seinem Gönner gemachtes und der Wahrheit nicht entsprechendes Compliment betrachten. Auf Francesco da Carrara's Wunsch begann der Verfasser einen Auszug aus seinem Werke, bestimmt, zu Unterschriften für die Bildnisse der berühmten Römer zu dienen, welche der Fürst in einem Saale seines Palastes hatte malen lassen. Er kam aber nur bis zu Fabricius, und die Fortsetzung bis auf Trajan geschah nach seinem Tode von seinem Freunde Lombardo a Serico, welcher auch das große Geschichtswerk durch Hinzufügung einer Anzahl gleichfalls bis Trajan reichender Biographieen vervollständigte.

Hatte Petrarca hier das Leben einzelner hervorragender Männer im Zusammenhange dargestellt, so berichten dagegen die 4 Bücher Rerum Memorandarum Thaten, Ereignisse, Aussprüche als an sich merkwürdig und nach ihrem Charakter, nicht nach den Personen geordnet, denen sie zugehören. Wie Valerius Maximus in seiner Beispielsammlung that, die ihm überhaupt die Idee zu seiner Arbeit eingegeben hatte, so stellte Petrarca seine Anekdoten und Beispiele in Rubriken zusammen, je nach der allgemeinen Erscheinung, der Tugend, der menschlichen Eigenthümlichkeit, zu deren Illustrirung sie zu dienen vermögen, und so folgte er auch seinem Vorbilde, wenn er innerhalb jedes Capitels die einheimischen, d. h. römischen Dinge von den fremden sonderte, und diese erst auf jene folgen ließ. Dazu fügte er aber bisweilen eine dritte Categorie, nämlich Beispiele aus der Neuzeit, besonders aus dem Leben des von ihm so oft gepriesenen Königs Robert von Sicilien, dann auch einige Anekdoten über Dante, Dino aus Florenz, Castruccio Castracani, Uguccione della Faggiuola und andere. Dieser Theil, welchen er für einen ganz nebensächlichen hielt, ist für uns heut der anziehendste, und nur zu bedauern, daß der Verfasser hier gar zu karg gewesen ist. Die große Masse der Erzählungen ist, wie immer, aus den Schriftstellern des Alterthums geschöpft. Für seine Zeitgenossen war eine solche Unternehmung, die Vereinigung so zahl-

reicher gelehrter Nachrichten aus den verschiedensten Quellen von großem Nutzen; mit dem Fortschreiten des Wissens ist natürlich die Bedeutung der Compilation fast gänzlich verloren gegangen.

Die Bücher Rerum Memorandarum sind nach dem De Viris Illustribus begonnen, wie die Stelle in der Africa (IX, 254 ff.) zeigt, an welcher Petrarca die Abfassung beider von Homer dem Ennius prophezeien läßt; auch ist das zweitgenannte Werk im ersten (gegen Ende) citirt. Wie bei anderen seiner Schriften setzte der Verfasser die Arbeit an dieser durch einen langen Zeitraum fort; schon im Dezember 1344 war er mit dem Abschnitt über die Träume beschäftigt (Fam. V, 7). Die Stelle über Clemens VI., l. II, cap. 1 (p. 460) muß vor 1352 geschrieben sein, da sie von dem Papste noch als einem Lebenden redet; aber unmittelbar vor dieser findet sich ein Beispiel, das, wie es scheint, erst gegen 1368 aufgenommen sein kann; es ist hier die Rede von jemandem, der eine wunderbare Kraft des Gedächtnisses besaß, und der, nach den angegebenen Einzelheiten, kein anderer ist als Sacramor de Pommiers, der mit dem Dichter befreundete Courier Kaiser Karls IV., welcher ihn 1354 nach Mantua einlud, ihn 1356 auf der Reise nach Deutschland begleitete, und 1367 oder 1368 in's Kloster trat; das letztere Ereigniß wird aber an der Stelle des Rer. Mem. schon erwähnt. Man bemerkt hier also ein Verfahren, welches Petrarca auch sonst häufig befolgt hat, nämlich nach sehr langer Zeit noch in seinen Schriften Stücke nachzutragen und zwischen die viel älteren Datums einzuschieben. Zu Ende geführt ward auch diese Arbeit nicht; ja, es kann das, was wir besitzen, nur ein kleiner Theil jener äußerst ausgedehnten Sammlung sein, welche der Verfasser im Sinne hatte; denn der Anfang von Buch II deutet darauf, daß er von allen Tugenden handeln wollte [1]), und da, wo jetzt das Werk abbricht, hat er noch nicht das geschlossen, was er über die erste Tugend, die Prudentia, und die mit ihr in Beziehung stehenden Dinge zu sagen hatte.

Petrarca's Dichtungen und Briefe sind reich an Moralisationen; eine praktische Tendenz durchbringt auch die beiden großen histori-

[1]) D. h. von den 4 Cardinaltugenden; denn die theologischen Dinge schließt er mehrfach ausdrücklich von seinem Plane aus, s. I, 2, p. 452 und IV, 2, p. 519.

schen Arbeiten; aber die eigentlichen Moraltraktate sind ihrer Conception nach etwas jünger als die letzteren und gehören schon einem reiferen Alter des Verfassers an, was uns in demselben einen sehr natürlichen Entwickelungsgang des Denkens zeigt. Das Moralisiren geschieht hier auch in einem etwas verschiedenen Geiste; mit zunehmenden Jahren begann Petrarca sich immer mehr den theologischen Studien hinzugeben, welche er, nach seiner eigenen Aussage (Sen. XVI, 1), in früheren Zeiten über der Lektüre der Alten ganz vernachlässigt hatte; damit erhält seine Weltanschauung eine ascetische Richtung, welche aber doch nicht vollständig in ihm den Sieg davonträgt, sondern neben sich widersprechende Empfindungen und Neigungen dulden muß. Im Jahre 1347 besuchte er seinen Bruder Gherardo, der Carthäusermönch im Kloster Montrieu in der Provence geworden war; jenes Leben der Contemplation, der Entsagung, der Heiligung machte ihm einen tiefen Eindruck, und er schrieb an die Mönche des Klosters das Buch De Ocio Religiosorum, eine Lobrede auf die Weltverachtung, eine ascetische Predigt über die Eitelkeit des Irdischen und die Weisheit derer, welche es fliehen. Dieser Traktat ist nicht vor 1356 beendet worden, da in l. II (p. 355) eine Anspielung auf die Schlacht von Poitiers vorkommt. Ein Jahr früher als dieses, also 1346, hatte er in Vaucluse das Buch De Vita Solitaria begonnen. Er widmete es einem seiner liebsten Freunde, Philipp von Cabassoles, welcher damals Bischof des Städtchens Cavaillon, nahe bei Vaucluse, war, und später immer höher und bis zum Cardinal emporstieg. Auch dieser Traktat wurde erst 10 Jahre später, 1356, beendet, wie die in l. II, sect. 4, cap. 2 erwähnten historischen Thatsachen beweisen und ferner die Bemerkung des Autors in dem 1366 geschriebenen Briefe Sen. VI, 5, daß er dem Freunde das Buch mit 10 Jahren Verspätung sende, weil er so lange keine Abschrift nach seinem Wunsche habe erhalten können. Ein Capitel, das über den heil. Romualdus, ist dann noch mehrere Jahre nach der Veröffentlichung hinzugefügt worden (Sen. XVI, 3). Wie man aus Petrarca's Briefen sieht, hat er für dieses Werk bedeutenden Beifall geerndtet; Philipp von Cabassoles hielt es so hoch, daß er, als er schon Cardinal war, es, wenn er mit angesehenen Personen speiste, bei

Tische vorlesen ließ, wo sonst nur die Lektüre der heiligen Schrift stattfand.

Seine Lobrede auf das Leben in der Einsamkeit hat Petrarca mit einer Parallele eröffnet zwischen der Weise, wie der beschäftigte Mann in der Stadt, und der, wie der in Muße auf dem Lande lebende den Tag hinbringt, um dadurch zu zeigen, wie sehr die letztere vorzuziehen sei. Er hat aber zu dieser Gegenüberstellung sich aus den Städtern gerade einen Ausbund von Bosheit und Lasterhaftigkeit ausgewählt, der sich mit nichts als Betrug, Wucher, Unterdrückung und Gaunerei abgiebt, während sein Mann der Einsamkeit der harmloseste, unschuldigste Mensch ist und nur immer bedacht, Gott zu dienen und ihn zu preisen. Daß er hier übertrieb, und daß auch in der Stadt einmal ein guter Mensch leben könnte, hat er wohl selbst gesehen; aber er behauptet, das seien seltene Ausnahmen. Anderswo giebt er, mit einem Schwanken, welches zeigt, wie wenig man Recht hatte, aus ihm einen Denker und Philosophen zu machen, auch diesen Standpunkt auf und betheuert, er wolle Anderen keine Vorschriften machen, sondern spreche nur seiner eigenen Denk- und Empfindungsweise gemäß; die Naturen der Menschen seien ja verschieden (l. II, sect. 4, cap. 4). Für seine Natur war allerdings diese Lebensweise die erwünschteste und passendste, ein stilles Dasein, dahinfließend in andächtigen Betrachtungen und literarischen Beschäftigungen, die Vereinigung der Lebensweise des Eremiten mit der des Gelehrten. Hinter diese Neigungen treten für ihn alle anderen Bestrebungen des Menschen zurück; die Bedeutung des Staates, der Familie kommt nicht in Betracht; die Frauen sind die Stifterinnen alles Unheils und aller Unruhe, deren bloße Gegenwart, deren Schatten schon von Uebel ist, mögen sie auch die besten ihres Geschlechtes sein (l. II, sect. 3, cap. 3). Und das sagte der, welcher Laura besang und nur wenige Zeilen vorher noch die Jungfrau Maria gepriesen hatte. Es ist ein durchaus egoistisches Ideal, welches er hier entwickelt, und er gesteht, das Höhere und Schönere würde es wohl sein, nicht bloß für sich zu leben, sondern Anderen zu dienen und zu nützen; aber, indem er halb und halb bezweifelt, ob es solche Menschen gebe, fühlt er sich selbst viel zu sehr der Hilfe bedürftig, um an Andere denken zu

können; sich aus den Gefahren dieser Welt zu retten, macht ihm genug zu schaffen, und er selbst ist noch nicht zu jener beschaulichen Ruhe gelangt, welche er ersehnt. Sein Geist hat sich noch nicht hinreichend mit seinem Aufenthalte in Uebereinstimmung gesetzt, und er seufzt, daß die Leidenschaften noch die Herrschaft über ihn nicht verloren haben. Diese Betrachtungen füllen das erste Buch; das zweite giebt denselben die Bekräftigung in zahlreichen Beispielen berühmter Männer, heiliger und weltlicher, welche die Einsamkeit geliebt haben; es ist also zum größten Theile eine Compilation gelehrter Nachrichten wie die historischen Werke.

Wenn ein Mann wie Petrarca, welcher die wahren Reize der Einsamkeit so warm empfunden hat, welcher einen so empfänglichen Sinn für die Schönheiten der Natur besaß, wie zahlreiche Stellen seiner Lieder beweisen, wenn ein solcher Mann ein besonderes Buch über das Leben in der Einsamkeit schrieb, so hätte man sich wohl etwas Außerordentliches und ganz etwas anderes erwarten sollen, als diese Schrift in Wirklichkeit bietet. Schön und des Dichters Petrarca würdig ist der Schlußsatz von dem Rauschen der Zweige und dem Tönen der Wellen, die seinen Worten beistimmen. Gewiß, ein warmes und aufrichtiges Gefühl lag hier zu Grunde; aber in der Aeußerung überwuchert gar zu sehr die Gelehrsamkeit einerseits, andererseits die ascetische Uebertreibung, und was schön und anziehend wäre als Ausdruck der Empfindung, verliert seine Wirksamkeit als Moralisation.

Die Moraltraktate Petrarca's sind ihrer Tendenz nach vollkommen mittelalterlich, nur daß auch in ihnen sich die glühende Liebe des Verfassers zum classischen Alterthum offenbart. Die römischen Autoren citirt er mit besonderer Vorliebe, und mitten in jener einsiedlerisch-mönchischen Verachtung der sittlichen Güter, welche die Gemeinschaft der Menschen hervorbringt, kann er doch nicht umhin, mit patriotischem Stolze die Macht und Größe des römischen Volkes zu feiern, dessen energisches Ergreifen des irdischen Daseins das gerade Gegentheil des von ihm dargestellten Lebensideals ist.

In noch schrofferer Weise als in den beiden genannten Werken äußert sich die ascetische Weltanschauung in dem Buche De Remediis Utriusque Fortunae. Es ist Azzo da Correggio gewidmet,

welcher selbst ein hervorragendes Beispiel jähen Glückswechsels war. Eine Erwähnung der Beschäftigung mit dem Werke findet sich um 1360 (Fam. XXIII, 12); beendet wurde es am 5. Okt. 1366. Es ist demnach eine Arbeit des höheren Alters, und so deren Charakter um so besser begreiflich. Sie zerfällt in zwei Bücher, das erste über das Glück, das zweite über das Unglück; jedes besteht wieder aus einer großen Zahl kurzer Dialoge. Die Freude oder Hoffnung im ersten Theile rühmen ein schon vorhandenes oder in Aussicht stehendes Glück; der Schmerz oder die Furcht im zweiten Theile beklagen ein gegenwärtiges oder ein drohendes Unglück, und die Vernunft erwidert jedesmal hier und dort, jene Empfindungen beschwichtigend, sie durch Nachweisung ihrer Grundlosigkeit zerstörend. Die verschiedenen Vorkommnisse des menschlichen Lebens, welche Anlaß zu Freude oder Trauer geben können, werden in möglichster Vollständigkeit nach einander in Betracht gezogen, von dem Größten bis zum Geringsten, von der Erlangung des König- und Papstthums, vom Verluste der Herrschaft, dem der Freunde und dem eigenen Tode bis zu den Belästigungen durch Zahnschmerz, durch Frösche, Mäuse und Flöhe. Es sollte ein Buch sein, dessen einzelne Stellen man bei Gelegenheit aufschlüge und zu Rathe zöge, je nach der Lage, in der man sich befände; für jedes Einzelne, was geschehen konnte, sollte, wie die Vorrede sagt, das Heilmittel hier in Bereitschaft sein, damit man sich nicht im Glücke zu sehr erhebe, im Unglücke nicht den Muth sinken lasse. Dieses Bestreben, für jede Aufwallung der Freude einen Zügel, für jeden Schmerz einen Balsam zu finden, führte zu Uebertreibungen, besonders da Petrarca sich nicht damit begnügte, das Uebermaß in der Schätzung der Dinge zu beseitigen, sondern die Dinge sammt und sonders einfach als nichts darstellte, so daß er sogar die Trauer über den Tod von Freunden und Verwandten für Thorheit erklärte. Es ist auch nicht zu verwundern, daß er hierbei in Widerspruch mit sich selbst gerieth, wenn er das eine Mal die Freude über die Geburt eines Sohnes damit vernichten will, daß er die Kinder als eine Last für den Vater bezeichnet (I, 70), und das andere Mal die Klage über den Druck der großen Familie damit beantwortet, daß die Kinder der größte Reichthum der Eltern seien (II, 12).

Der ganze Traktat wirkt, bei seiner bedeutenden Ausdehnung, der Monotonie und Einseitigkeit seiner Betrachtungsweise, sehr unvortheilhaft, und die fortlaufende Lektüre, für die ihn freilich der Verfasser selbst nicht berechnet hatte, ist uns heut eine Unmöglichkeit. Dennoch haben sich, wie Koerting zeigte [1]), auch hier gewisse Elemente eingemischt, welche einem verschiedenen Geiste ihren Ursprung verdanken, nämlich die Autoritäten und Beispiele, deren sich Petrarca zur Stütze seiner Lehren bedient, und welche wieder fast ausschließlich dem classischen Alterthum entnommen sind. Wo er auf diese geliebten Gegenstände zu sprechen kommt, kann er sich nicht enthalten, Digressionen zu machen, die mit dem eigentlichen moralischen Zweck in keinem Zusammenhange, ja eher im Widerspruche stehen. Tadelt er das Gefallen an Gemälden, Statuen, Gebäuden, geschnittenen Steinen, so muß er Nachrichten aus der Geschichte der Künste bei den Alten hinzufügen; spricht er von der Eitelkeit der Freude an schönen Pferden, so kann Alexanders d. Gr. und Augusts Liebe zu ihren Rossen nicht unerwähnt bleiben; handelt es sich um das Vergnügen der Fischzucht, so werden Sergius Orata, Licinius Murena, Hortensius und Lucullus genannt.

Weit interessanter als die anderen moralischen Schriften Petrarca's sind die Dialoge De Contemptu Mundi. Der Anfang ist eine Nachahmung von Boëtius' Consolatio. Als der Autor angstvoll darüber nachdenkt, wie er in die Welt gekommen und wie er sie zu verlassen habe, erscheint ihm eine lichtstrahlende Gestalt, hier die Wahrheit, welche sich aber nicht selbst mit ihm unterredet, wie es die Philosophie mit Boëtius thut; in ihrer Begleitung befindet sich der heil. Augustinus, d. h. derjenige religiöse Schriftsteller, den Petrarca ganz vorzüglich verehrte, so daß er ein Exemplar seiner Confessionen stets bei sich führte. Der Heilige unternimmt es nun, seinen Schüler von den Irrpfaden, auf denen er wandelt, zu dem Wege des Heiles zurückzuführen, und in Gegenwart der ihnen zuhörenden Wahrheit, bringt er ihn in dreitägigem Gespräche zur Erkenntniß seiner selbst und der Nichtigkeit seiner bisherigen Bestrebungen. In diesen Dialogen wollte Petrarca das Innerste

---

[1]) Petrarca's Leben und Werke, Leipzig, 1878, p. 557 ff.

seiner Seele offenbaren; es sollte keine literarische Leistung sein, nicht bestimmt, wie andere Bücher, ihm Ruhm zu verschaffen, sondern zu seinem eigenen Gebrauche dienen, ihm seinen Seelenzustand stets von neuem vergegenwärtigen. Er nennt deshalb in der Vorrede das Buch sein „Geheimniß" (Secretum) und ermahnt es, die Oeffentlichkeit zu fliehen. Freilich ein wirklich ganz anspruchsloses Selbstbekenntniß, den Erguß eines Herzens, das mit sich selbst beschäftigt die Außenwelt ganz vergessen hätte, suchen wir doch hier vergeblich. Auch hier citirt er die Alten, bemerkt am Ende der Vorrede ausdrücklich, er gebrauche die Dialogform, wie er sie von Cicero und dieser sie von Plato gelernt habe; er interpretirt eine Stelle Cicero's (p. 381), weist eine andere als den Grundgedanken in einem Buche Augustins nach (p. 382); er predigt gegen die Ruhmsucht, und läßt sich von dem Heiligen Verse seiner Africa mit Belobigungen anführen (besonders p. 413). Die literarischen Prätensionen, welche er ableugnete, sind demnach doch nicht gänzlich verschwunden.

Das Secretum ward schon 1342 oder 1343 geschrieben, da es im 3. Dialoge (p. 398) heißt, er nähre im 16. Jahre die Liebe zu Laura. Es ist also der früheste der Moraltraktate und zeigt so den Kampf in seiner Seele noch besonders lebendig. Der heil. Augustin ist die Personification einer Stimme, welche zu jener Zeit immer häufiger in ihm laut zu werden begann, einer Stimme, welche das verdammte, an was sich sein Herz gehängt hatte, was den Inhalt seines Strebens und Empfindens ausmachte, seine irdischen Neigungen, vor allem seine Liebe zu Laura und sein Verlangen nach Ruhm und literarischer Unsterblichkeit. Diese Dialoge sind die Darstellung der inneren Kämpfe, welche sich so oft in ihm wiederholten, aber aufgefaßt in einem Momente, wo die ascetische Weltanschauung die Oberhand zu gewinnen schien. Augustinus, die predigende Vernunft des Spiritualismus, ist scheinbar stets siegreich in seinen Argumentationen; der Verfasser gesteht demüthig alle seine Schwächen ein, gesteht, daß seine Liebe sündig, wennschon sie der tugendhaftesten Frau gelte, daß der Ruhm, nach welchem er mit so vielen Mühen ringe, ein luftiges Trugbild sei, daß nur eine Beschäftigung des Menschen Werth habe, die mit den ewigen

Dingen, mit dem Heile der Seele; er heißt die Rathschläge des Heiligen gut, nimmt sich vor, sie zu befolgen, alles Irdische zu verachten. Indessen, als Augustin verlangt, daß er sofort Ernst damit mache und seine literarischen Arbeiten, die Africa und das Buch von den berühmten Männern unterbreche, da wird es sichtbar, wie unsicher und schwankend noch die Entschlüsse der Entsagung und Heiligung in ihm sind; die ihm theuersten Dinge so ohne Weiteres aufzugeben vermag er nicht; zuerst will er die weltlichen Aufgaben, die er zu erfüllen begonnen hat, vollenden; dann soll die große Umkehr geschehen. Man weiß, was solch' ein Vorsatz für die Zukunft heißt; auch Augustin ist nicht unbedenklich, und in dem Verfasser selbst regt sich am Schlusse der Zweifel an der eigenen Kraft: „O, möchte mir das geschehen, was du erbittest, und ich von Gott geleitet aus so vielen Verirrungen unverletzt entkommen, und, während ich dem Rufenden folge, nicht selbst den Staub in meine Augen aufwirbeln; möchten die Wogen des Geistes sich beruhigen, die Welt schweigen, und das Geschick mir nicht entgegenlärmen!"

So malen diese Bekenntnisse, wennschon nicht ganz so unbefangen, wie der Autor versprach, dennoch vollkommen einen sehr interessanten Seelenzustand; sie sind von großem Werthe für die Erkenntniß seines Charakters und seiner Empfindungsweise, insbesondere für die Natur seiner Liebe und seiner künstlerischen Bestrebungen, und liefern manche wichtige Züge für seine Biographie.

Und einen sehr großen biographischen Werth haben die umfangreichen Sammlungen der lateinischen Briefe in Prosa. Ueber keinen älteren Schriftsteller sind wir so reichlich mit authentischen Nachrichten versehen wie über Petrarca, dank dieser ausgedehnten uns erhaltenen Correspondenz, besonders da er, von seiner eigenen Bedeutung überzeugt, es liebte, viel von sich und seinen Erlebnissen zu erzählen; er hat sogar eine, freilich sehr kurze Autobiographie verfaßt, den Brief an die Nachwelt (ad Posteros). Und nicht bloß Nachrichten über ihn selbst, sondern auch über andere gleichzeitige Schriftsteller, namentlich Boccaccio, und über die geistigen Strömungen der Epoche findet man in Petrarca's Briefen. Diese Wichtigkeit als Documente für die Literaturgeschichte darf man aber nicht für

gleichbedeutend mit dem absoluten ästhetischen Werthe ansehen wollen. Dasjenige, was wir an einem Briefwechsel als das Wesentliche erachten, das, was uns dessen Lektüre so anziehend macht, ist der Charakter der Intimität. Einen großen Mann in seinen Privatverhältnissen zu sehen, sein Thun und Empfinden von Tage zu Tage zu verfolgen, zu sehen, wie sich die gewöhnlichen Ereignisse des Lebens in ihm abspiegeln, einen Blick in sein Inneres zu werfen, wenn er ganz ungezwungen und ohne an das Publikum zu denken mit seinen Freunden redet, das ist es, was wir ganz besonders in einer Sammlung von Briefen suchen. Gerade dieses aber finden wir selten in denen Petrarca's. Seine Briefe sind Nachahmungen derer des Alterthums, Cicero's und mehr Seneca's, es sind gelehrte, literarische Produktionen. Und solchen Werth legten ihnen auch seine Freunde bei; sie belagerten ihn in seiner Bibliothek, bemächtigten sich der Briefe, welche er an Andere geschrieben hatte, ehe sie abgesandt worden, um Abschriften von ihnen zu nehmen (Fam. V, 16). Und das war natürlich; sie fanden hier einen Styl, wie keiner der Zeitgenossen ihn zu schreiben vermochte, und eine Menge von gelehrten Notizen, welche bei dem damaligen Büchermangel sehr kostbar waren. Petrarca selbst dachte nicht anders; als einmal, eben durch die Schuld jener bewundernden Freunde, ein Brief an Guido Settimo verloren geht, ist er darüber untröstlich, sucht nach demselben Tag und Nacht, und entschuldigt dann diese Eitelkeit damit, daß er wirklich ganz besonders werthvoll und nicht bloß schön, sondern auch nützlich und voll guter Lehren gewesen sei (Fam. V, 16, 17). Viele der Briefe sind in der That moralische Abhandlungen von ansehnlicher Länge, vollgestopft mit Citaten aus classischen Autoren, welche er, vermöge seiner großen Belesenheit, für alles und jedes bei der Hand hatte, und so kommt es, daß manche in den Gesammtausgaben seiner Werke als besondere Bücher figuriren. Petrarca hat zwar mehrfach behauptet, daß er an seine Freunde ganz ohne Kunst und Mühe schreibe, was ihm in die Feder komme; aber diesen Versicherungen darf man nur mit gewisser Einschränkung glauben; sendet er doch in demselben Briefe (Fam. XVIII, 8), wo er sie wiederholt hat, an Francesco Nelli eine Verbesserung zu einem

vorangegangenen Schreiben, die ihm hinterher eingefallen war. Der Verfasser selbst hat dann die Correspondenz gesammelt und publizirt, und, indem er dies that, daran gefeilt, geändert, die Wiederholungen beseitigt (s. Praef. Fam.). Von solcher nachträglichen Ueberarbeitung finden sich mehrere sehr auffallende Spuren, indem in einigen Briefen von Ereignissen die Rede ist, die sich jahrelang nach dem Datum derselben zutrugen, also erst später eingeschoben sein können. Auch ist das Verhältniß bei Petrarca's Briefen nicht wie bei denen so vieler anderer, daß sie zuerst ohne irgend welche schriftstellerische Absicht verfaßt und erst nachher für die Oeffentlichkeit bestimmt worden sind; er dachte vielmehr an diese offenbar von Anfang an, und für einen großen Theil steht dieses fest. Die eine Sammlung, die der Seniles, wurde gleich mit dem ersten Briefe begonnen, um diejenigen in sich aufzunehmen, welche erst noch geschrieben werden sollten, und mit den letzten der Familiares verhält es sich ebenso, da sie noch nach Anlage der Sammlung hinzugefügt sind.

Petrarca's Briefe bilden, wie kostbar sie in anderer Beziehung sein mögen, den Anfang jener Correspondenzen spezifisch literarischen Charakters, welche im Zeitalter der Renaissance nur zu sehr überhand nahmen; ihr Studium ist reich an Belehrung, aber nicht an Genuß.

Die erste und umfangreichste Sammlung betitelte er Rerum Familiarium Liber, um sie von den Epistolae zu unterscheiden, welche Bezeichnung er schon den poetischen Briefen gegeben hatte (Praef. Fam. p. 23), und widmete sie seinem Freunde Socrates (1359); sie umfaßt 24 Bücher. Die letzten der in ihr enthaltenen Briefe rühren aus dem Anfange der 60er Jahre, einer (XXIII, 19) sogar von 1366 her. Schon 1361 aber, vor dem Abschlusse dieser, hatte er mit der zweiten großen Sammlung den Anfang gemacht, welche in sich alle Briefe vereinigen sollte, so viel er ihrer bis zu seinem Tode noch schreiben würde. Er nannte sie Rerum Senilium Liber und widmete sie dem anderen Freunde Francesco Nelli.

Das Lateinische, in welchem Petrarca seine Werke verfaßte, betrachtete er als das für den höheren Styl der Kunst und für den Ernst der Wissenschaft allein geeignete Organ; der Gebrauch

des volgare war wieder fast ganz auf die Liebespoesie eingeschränkt, wie zu Anfang der italienischen Literatur. Allein immerhin war das Lateinische eine todte, durch das Studium erlernte Sprache, und gerade Petrarca's Bemühung, dasselbe von der verdorbenen Tradition seiner Zeit zur Reinheit und Eleganz zurückzuführen, schnitt noch die wenigen Fäden ab, welche es mit dem Gebrauche im wirklichen Leben, in Staat und Kirche verbanden. So groß daher hier das Verdienst des Gelehrten gewesen ist, der Schriftsteller mußte darunter leiden; die wahre poetische Kraft besitzt nur das Wort, welches wir im Munde führen, durch seine unmittelbare Verbindung mit unseren Empfindungen, durch die Kette von Vorstellungen und Bildern, die es unwillkürlich im Geiste wachruft. In einer mühsam erworbenen Ausdrucksweise mußte viel von der Spontaneität, der persönlichen Wärme verloren gehen, und der Styl konnte zu keiner ausgeprägten Individualität gelangen.

Und so wie hier bei Entlehnung der Sprache des Alterthums, so verhält es sich in gewisser Beziehung überhaupt mit den Elementen der classischen Kunst, welche in Petrarca's Produktionen Aufnahme gefunden haben. Der Classicismus war stark auch vorher in der italienischen Literatur; aber mit Petrarca verändert er völlig sein Ansehen. Die Verfasser der Fiori, der Romane, der Novellen, der Uebersetzungen des 13. Jahrhunderts, welche das Alterthum bewunderten und es vortrefflich zu kennen glaubten, verkleideten es sich in die Ideeen und Sitten der eigenen Zeit. Dante's Comödie ist voll von antiken Namen; da haben wir Charon, Minos, Pluto, die Furien, den Minotaur, Geryon und die Centauren, die höllischen Flüsse, Cato im Purgatorium und so viele andere; aber bei ihm sind es eben nur Namen und Aeußerlichkeiten, welche geblieben sind, und ganz verändert, echt christlich und mittelalterlich die Personen und Dinge, welche jene bezeichnen. Dante erzählt classische Fabeln, aber immer mit eigenthümlicher Färbung; er sucht sogar Verse Virgils zu übersetzen; allein, wenn diese in der Comödie erscheinen, sind sie schon nicht mehr dieselben, sein machtvoller Genius hat sie umgeformt und zu seinem Eigenthum gemacht; der Virgil, welchen Dante im Kopfe hatte, war schon nicht mehr der wahre Virgil, er hatte eine mittelalterliche, eine Dante'sche Physiognomie erhalten.

Petrarca kannte fast nur dieselben Autoren des Alterthums, welche auch seine Vorgänger, wie Brunetto Latini und Dante, gelesen hatten [1]; aber er hatte sie mit vollständigerer Hingebung und größerer Gründlichkeit studirt, sich bemüht, ihren Geist unmittelbar zu erfassen. Er befreit die antike Welt von ihrer mittelalterlichen Vermummung, will sie in ihrer Reinheit und Wahrheit erkennen, so wie sie wirklich gewesen. Daher ist ein bedeutender Unterschied zwischen dem Classicismus vor Petrarca und demjenigen nach ihm; jenen kann man gewissermaßen noch als Tradition bezeichnen; es waren Vorstellungen, Urtheile, Kenntnisse, welche das Mittelalter von Generation zu Generation vererbte, indem es ihnen den eigenen Stempel aufdrückte; sie vermehrten sich mit der Zeit sehr bedeutend; aber der Geist blieb in ihnen der nämliche. Petrarca dagegen wendet den herkömmlichen Ideeen den Rücken, kehrt zu den Quellen selber zurück, und es beginnt die Renaissance. Petrarca ist der Begründer der modernen Studien des Alterthums; das ist sein großes Verdienst; aber man vergesse nicht dieses, es ist das Verdienst eines Gelehrten, nicht das eines Dichters. Dasjenige, was auf der einen Seite sich als ein großer Vorzug zeigt, das, was seinen Ruhm in der Wissenschaft begründet, mußte auf der anderen Seite seinem eigenen Schaffen Eintrag thun, indem es ihn in eine größere Abhängigkeit von seinen Mustern brachte. In seinen lateinischen Schriften fühlt man die Fesseln, welche ihn in seinem Fluge behindern. Hier am Anfange der Renaissance, bei jenem ungeheuren Enthusiasmus für alles das, was antik war, und zu dessen Erkenntniß man erst eben gelangte, mußte man freilich auch diese antiken Elemente mit einer gewissen Befangenheit aufnehmen; die Freiheit und eine Entwickelung, die zu einer Umformung, zu etwas Neuem und Originalem führte, konnte erst viel später kommen, als alle jene Ideeen und Kenntnisse zur Reife gelangt, dem modernen Leben assimilirt waren, und man sie ohne so viele Mühe erwarb.

Alle diese Schranken nun waren verschwunden, sobald er sich für seine Dichtung des natürlichen Organes, seiner Muttersprache

[1] Koerting, l. c. p. 467.

bediente; in den italienischen Liedern hat sich seine Individualität ungehindert ausdrücken, seine poetische Begabung am vollkommensten entfalten können. Er selbst erwartete die Unsterblichkeit von den lateinischen Schriften, besonders der Africa und dem Buche De Viris Illustribus; von seinen Vulgärpoesieen hat er, wo er sie erwähnt, fast immer in Ausdrücken der Geringschätzung gesprochen, als von Spielereien, die nur für die Ungebildeten und den Pöbel gut seien: vulgaria iuvenilium laborum meorum cantica nennt er sie Fam. VIII, 3 (1349), quorum hodie pudet et poenitet, sed eodem morbo affectis, ut videmus, acceptissima, und Sen. XIII, 10, etwa 1½ Jahr vor seinem Tode, schrieb er, als er seinen Canzoniere an Pandolfo Malatesta, Herrn von Pesaro sendete: „Ungern, ich gestehe es, sehe ich in diesem Alter meine jugendlichen Narrheiten sich verbreiten, von denen ich wünschte daß sie allen, auch mir womöglich, unbekannt wären." Allein in diesen Urtheilen ist wenigstens ein Theil auf Rechnung übertriebener Bescheidenheit zu setzen, wie er solche auch bezüglich anderer seiner Werke gezeigt hat. Wenn er wirklich diese seine Produktionen für werthlos gehalten hätte, so würde er doch schwerlich auf die Feilung derselben so viele Sorgfalt verwendet haben, wie sie in den erhaltenen Fragmenten seiner Autographen sichtbar wird, und mit den Dichtungen des 2. Theiles und den Trionfi war er ja bis in sein Alter beschäftigt. Mußte er es, wie er in demselben Briefe Sen. XIII, 10 sagt, erleben, daß diese Liebeslieder populärer wurden als alle anderen Werke von ihm, so scheint ihm immerhin dieser große Beifall nicht mißfallen zu haben, und es kam sogar dahin, daß er bedauerte, dieses Urtheil des Publikums nicht vorausgesehen zu haben, weil er dann solche Lieder in größerer Zahl und in vollendeterer Form verfaßt haben würde (Son. S'io avessi pensato).

Und so wie zu seiner Zeit, so urtheilte das große Publikum der folgenden Zeiten. Immer hat man die Sonette und Canzonen seinem Epos, seinen Episteln, Traktaten und Compilationen vorgezogen. Und man hatte Recht, was auch einige neuere Biographen des Dichters dagegen sagen mögen. Die italienischen Gedichte sind Petrarca's originellste und bedeutendste Schöpfung.

In Petrarca's moralischen Traktaten ist die scholastische Me-

thode des Mittelalters verschwunden; er philosophirt nach der Weise der römischen Moralisten, der eines Cicero und Seneca, d. h. in einer etwas oberflächlichen, oft weitschweifigen und declamatorischen, aber doch klaren und einfachen Weise, ohne den pomphaften und schleppenden Apparat der Schule. Die Scholastiker waren seine Feinde; er kämpfte gegen die alte Pedanterei und falsche Subtilität, gegen die Abgötterei, welche man mit der Autorität des Aristoteles trieb, und zu deren Beseitigung seine Schriften kräftig beigetragen haben. Dieses war gewiß ein Verdienst und ein Fortschritt. Aber man muß aus ihm nicht einen großen Philosophen machen wollen. Die wissenschaftliche Größe eines Mannes setzt man doch in die bedeutenden originellen Ideen, mit denen er das Denken bereichert hat; allein diese bedeutenden originellen Ideen hat man bei Petrarca bis jetzt nicht nachgewiesen. Petrarca war ein Gelehrter; seine Kenntnisse rühren aus den Schriftstellern des Alterthums her; seine Wissenschaft, wie die jenes Zeitalters überhaupt, war ein Reproduziren, ein Wiedererwecken, und konnte nichts anderes sein. Das Bedeutende an seinen gelehrten Arbeiten ist auch nicht so sehr die Menge des Wissens, welches in ihnen aufgehäuft ist, als die allgemeine Art und Richtung seiner Studien überhaupt, welche der Anfang einer neuen Cultur wurden. Petrarca war nicht originell in seinen Ideen, sondern in seinen Empfindungen, daher kein großer Denker, sondern ein großer Dichter; der Dichter und der Mensch sind es, welche uns an ihm interessiren, und deren Spuren wir auch in den prosaischen Schriften inmitten der weitschweifigen Moralisationen und einer, nach dem Fortschreiten des Wissens, natürlich veralteten Erudition suchen.

Ein gelehrtes war auch Petrarca's politisches Ideal, welches er, wie wir sahen, so oft vergeblich in die Wirklichkeit einzuführen gesucht hat. Es fehlte seinen Gedanken an Tiefe und Klarheit, weil sie sich nicht in seinem eigenen Geiste entwickelt hatten. Dante hatte eine politisches System; es mag falsch und einseitig gewesen sein; aber es war sein Eigenthum; er hatte es durchdacht und kämpfte für dasselbe mit der ganzen Gluth seiner leidenschaftlichen Natur. Petrarca war ein begeisterter Patriot; aber seine Ideen waren allgemeine und nicht hinlänglich bestimmte, die allgemeine

Idee der Freiheit, die des Vaterlandes, Italiens; er träumte die Wiederherstellung der römischen Größe, am liebsten der Republik, und, da dieses nicht möglich war, der Monarchie. Er wollte, Papst und Kaiser sollten nach Rom kommen, der Stadt den alten Glanz zurückzugeben; aber wie die beiden Mächte neben einander bestehen sollten, überlegt er nicht. Sen. VII prophezeit er, an Papst Urban V. schreibend (1366), „daß, so lange Roma von ihren Gatten verlassen und ihrer Augen beraubt sein wird, weder die Geschicke der Menschheit den rechten Gang nehmen noch die Lande der Christenheit Ruhe finden werden. Wenn sie den einen der beiden Gatten wiedererlangen wird, so wird es gut sein, aber wenn alle beide, vortrefflich, glorreich, glücklich.“ Ueber diese vage Formel von Papst nnd Kaiser nach Rom kam er nie hinaus. Er war eben auch in der Politik kein Denker, sondern ein Dichter, nicht fähig, mit That oder Rath in den Gang der realen Ereignisse einzugreifen, wohl aber, seiner aufrichtigen Empfindung, der Liebe zu seinem Vaterlande beredte und ergreifende Worte zu leihen; das that er an vielen Stellen seiner lateinischen Schriften, vor allem aber in der berühmten Canzone an Italien:

Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno,

einem der wenigen italienischen Gedichte, welche nicht von Liebe handeln und zugleich einem der schönsten, die er je geschrieben hat.

Petrarca sieht sein Vaterland voll von Anarchie, zerrissen von beständigem Kriege, und er wendet sich in seinen Versen gegen das, was er für die Ursache des Uebels hält, gegen die fremden Soldtruppen, mit denen sich die Halbinsel zu erfüllen begann. Von den mit den deutschen Kaisern herabgekommenen Heeren, besonders dem Ludwigs des Baiern, waren Schaaren von Soldaten im Lande zurückgeblieben; allmählich wuchsen sie durch neue Zuzüge immer mehr an und bildeten Banden unter bestimmten Anführern, wie besonders die berüchtigte Grande Compagnia, welche brandschatzend von Provinz zu Provinz zog. Es war dieses der Ursprung der Condottieri in Italien; die Fürsten und Städte bedienten sich dieser Banden für ihre Kriege unter einander, und seitdem gerieth die kriegerische Tüchtigkeit der Italiener, welche für sich die bezahlten

Truppen kämpfen ließen, immer mehr in Verfall. Petrarca empfand dieses Uebel als einen Schimpf und eine Erniedrigung seines Vaterlandes; in ihm empört sich der Stolz des Römers gegen diese Barbaren, welche für Geld die Seele verkaufen, gegen das Volk ohne Gesetz, das Marius niedermetzelte, mit dessen Blute Cäsar weit und breit die Gefilde bespritzte, und dem nun die Zwietracht der Fürsten Stärke verleiht. Er fleht daher diese an einig zu sein, Haß und Eifersucht zu vergessen, der Heiligkeit des Bodens zu gedenken, unter dem ihnen Vater und Mutter ruhen, und sich zu dessen Vertheidigung zusammenzuschließen; dann würden bald diese Horden aus Italien verschwinden, und Friede und Freiheit zurückkehren:

Virtù contra furore
Prenderà l'arme, e fia 'l combatter corto;
Chè l'antico valore
Nell' italici cor non è ancor morto.[1])

Das Gefühl, welches sich so schön und kraftvoll in diesem Liede äußerte, war ein allgemeines, und ist es Jahrhunderte lang geblieben, weil die Plage, welche zu ihm den Anlaß gegeben hatte, fortdauerte und sich verschlimmerte, und so hat sich auch die Canzone an Italien eine ganz besondere Frische und Jugendlichkeit bewahrt. Machiavelli rief die angeführten Verse am Ende des Principe seinem Fürsten zu, als er ihn zur Vertreibung der Barbaren aufforderte, und in unserem Jahrhunderte war es das Lied des nach Befreiung von österreichischer Herrschaft ringenden neuen Italiens.

Petrarca war eine zart organisirte Natur, von weichem und hingebendem Herzen, daher besonders empfänglich für das Gefühl der Freundschaft; wenige Menschen haben diese so eifrig gepflegt wie er, und wie sehr sie ihm Bedürfniß war, das sieht man aus seiner Correspondenz. Einmal hatte er die Idee, sich eine Art Freundschaftsparadies zu schaffen; nach den Schrecken der Pest von

---

[1]) „Tugend wird gegen Wuth die Waffen ergreifen, und der Kampf wird kurz sein; denn die alte Tapferkeit ist in den italischen Herzen noch nicht erstorben."

1348, als er so viele seiner Theuren verloren hatte, faßte er den Plan, mit dreien, die ihm übrig geblieben, Socrates, Mainardo Accursio und Luca Cristiano den Rest des Lebens zusammen unter einem Dache zu verbringen. Er schlug ihnen hierfür sein einsames Häuschen bei Parma vor; von dort aus könnten sie umherstreifend alle Herrlichkeiten Italiens genießen, die Pracht der Städte, die Schauspiele der Natur; gefiele ihnen aber ein anderer Ort, so war er bereit beizustimmen, ihnen zu folgen, wohin es auch sein mochte; um sich des Zusammenseins mit ihnen zu erfreuen, wollte er gern Alles aufgeben, was ihn sonst fesselte (Fam. VIII, 2 – 5). Zur Ausführung kam dieser Gedanke nicht; kurz darauf mußte er erfahren, daß Mainardo Accursio und Luca Cristiano auf der Reise nach Florenz von Räubern überfallen und der erstere getödtet worden sei.

Wenn man sieht, wie groß die Zahl seiner Freunde gewesen, und mit welcher Liebe sie ihr Leben lang an ihm hingen, so muß man glauben, daß er eine ganz besondere persönliche Liebenswürdigkeit besessen habe. In der That zeigen seine Briefe ein großes Zartgefühl, Höflichkeit und schonende Rücksicht. Solche Eigenschaften mußten ihm dann vorzüglich zu statten kommen in seinem Umgange mit Fürsten. Manche der letzteren, mit denen er in Beziehung stand, erscheinen uns seiner Freundschaft und Ergebenheit wenig würdig. Unter den damaligen Herrschern Italiens begann die Politik schon jene Richtung zu nehmen, welche im 15. und 16. Jahrhundert ihre Ausbildung und im Principe Machiavelli's ihr Spiegelbild erhielt. Es war eine persönliche Politik, welche zum Vortheil des Dynasten vor keinem Verbrechen zurückscheute. Jacopo da Carrara, welchen Petrarca (Fam. XI, 2) „einen durch jede löbliche Eigenschaft, besonders aber durch eine außerordentliche und engelhafte Milde des Charakters ausgezeichneten Mann, . . . den Herrn von Padua, vielmehr den Vater des Vaterlandes“ nannte, hatte sich durch die Ermordung seines Vetters die Herrschaft verschafft, welche er allerdings in lobenswerther Weise geführt haben soll. Azzo da Correggio gelangte durch Verrath in den Besitz von Parma, betrog dann eben den, welcher ihm zur Einnahme der Stadt verholfen, und dem er versprochen hatte, dieselbe nach vier Jahren zu übergeben, Lucchino Visconti, und verkaufte sie, seine

Vaterstadt für 60000 Goldflorins an Obizzo von Este. Die Neffen des Erzbischofs Giovanni Visconti, die ihm 1354 in der Herrschaft von Mailand folgten, Bernabò und Galeazzo, waren rohe Tyrannen, welche sich an zwecklosen Grausamkeiten um ihrer selbst willen erfreuten. Man hat deswegen Petrarca der Charakterschwäche beschuldigt, daß er über solche Dinge hinwegsehen konnte, und zum wenigsten muß auch hier ihm die Einsicht in die praktischen Verhältnisse des Lebens gefehlt haben, so daß ihm das Unmoralische seiner Stellung verhüllt blieb. Jedenfalls aber hat er seinen Einfluß bei den Großen der Erde nicht zu üblen Zwecken mißbraucht, hat sich durch denselben keine persönlichen Vortheile verschafft, vielmehr verwendete er ihn zum Heile seines Vaterlandes oder dem, was ihn so dünkte. Und auch von dem Vorwurfe der Schmeichelei ist er frei. Gewiß hat er König Roberts Verdienste überschätzt; aber er war darin aufrichtig, täuschte sich selbst und nicht andere; er äußerte die hohe Bewunderung für den Monarchen, lange ehe er ihn persönlich kannte (Fam. I, 1, spätestens 1326), und äußerte sie am häufigsten gerade nach seinem Tode, als er nichts mehr von ihm erwarten konnte. Jene Worte über Jacopo da Carrara sind ebenfalls geschrieben, als der Fürst schon gestorben war, und dem Azzo da Correggio blieb der Dichter durch innige Freundschaft verbunden, als er von der Höhe der Macht herabgestürzt war, widmete ihm das Buch De Remediis und beklagte seinen Verlust auf das bitterste, behauptend, daß er der beste Mensch gewesen, und daß nur Neid und Verläumdung seinen Ruf verunglimpft habe (Var. 19). Gebrauchte er dann den Fürsten gegenüber oft eine Redeweise, welche uns in ihren Lobeserhebungen zu weit zu gehen scheint, so ist das eben nur rhetorische Uebertreibung, wie sich solche ganz ebenso in den Briefen an gleich- oder tieferstehende Freunde findet, und überdies muß man bedenken, daß, wenn er einmal mit Fürsten verkehrte, er doch der Sitte seiner Zeit und aller Zeiten nicht geradezu in's Gesicht schlagen konnte.

Freilich ist es im Allgemeinen erstaunlich, daß er, der Lobredner der Einsamkeit, der oft gegen den eitelen Glanz der Höfe gepredigt hat, dennoch so vielfach mit den Großen in Beziehung trat. Seine eigenen Freunde warfen ihm diesen Widerspruch bei

einer Gelegenheit vor, nämlich 1353, als er beim Erzbischof Visconti in Mailand blieb; selbst der bescheidene Boccaccio bediente sich damals starker Worte der Mißbilligung, klagte ihn an, daß er all' seinen oft geäußerten Grundsätzen untreu geworden sei, daß er sich in Abhängigkeit von dem begeben habe, den er noch kurz vorher heftig haßte, der der Feind seiner Vaterstadt sei, ja er scheute sich nicht, die Sucht nach Reichthum als Motiv für den Entschluß des Freundes vorauszusetzen. Petrarca entschuldigte sich damit, daß er den dringenden Bitten des Erzbischofs sich nicht habe entziehen können, und daß er nirgendwo anders einen so passenden und ruhigen Ort für seine Studien gefunden haben würde (Fam. XVI, 12, und Var. 25). Später that er einmal die stolze Aeußerung, nicht er habe mit den Fürsten gelebt, sondern die Fürsten mit ihm (Sen. XVII, 2). Für Ehren und Gunstbezeugungen war er offenbar auch im Alter nicht unempfänglich.

Die beständige Gewohnheit, sich loben und preisen zu hören, hatte bei Petrarca eine große Empfindlichkeit zur Folge, sobald sich einmal ausnahmsweise ein Tadel gegen ihn regte; trotz der fast beispiellosen Anerkennung, welche er bei den Zeitgenossen fand, klagt er doch häufig über Feinde und Neider, über solche, die ihn verfolgen und verkleinern, weil ihnen fremdes Verdienst ein Aergerniß sei. In seinen Polemiken zeigt er eine große Heftigkeit. Als die Verse aus der Africa in Florenz eine Critik erfuhren, beschuldigte er die sämmtlichen Florentiner der Anmaßung und Leichtfertigkeit im Urtheile; jemanden, der ihn zu tadeln wagte, weil er in einem lateinischen Verse eine kurze Silbe als lang gebraucht hatte, bezeichnet er als einen Esel und Trunkenbold (Epist. Poet. III, 26). 1366 vereinigten sich in Venedig vier vornehme junge Leute und thaten über Petrarca einen lächerlichen Richterspruch, durch welchen sie ihn für einen guten, aber nicht gelehrten Mann erklärten. Das Würdigste war zu schweigen und die Thoren schwatzen zu lassen; aber Petrarca nicht so; er verfaßte eine Schrift De sui ipsius et multorum ignorantia, welche in der Ausgabe von Basel (p. 1141 ff.) 27 Folioseiten füllt, eine Schrift, in der er behauptet, nur deshalb von seinen Gegnern für unwissend gehalten zu werden, weil er nicht auf die Autorität des Aristoteles schwöre

und weil er ein guter Christ sei, jene also des Unglaubens beschuldigt, und sich beklagt, daß man in Venedig der Rede eine zu schrankenlose Freiheit gönne, so daß kein noch so berühmter Name sicher sei. Er selbst hat sich oft genug in übertriebener Bescheidenheit herabgesetzt; aber er vermochte es nicht, fremde Critik zu ertragen oder zu verachten.

Was seine Stellung in der Welt anbetrifft, war Petrarca gewiß ein sehr glücklicher Mensch. Er war, wenn auch nicht reich, so doch durch die Einkünfte seiner Pfründen hinreichend wohlhabend, um sich seinen Neigungen hingeben zu können, seiner Leidenschaft für Bücher, für weite Reisen, für den ruhigen Aufenthalt auf dem Lande, ohne die Störung durch häusliche Sorgen; von ungewöhnlicher Begabung ward er von Allen bewundert, von den Fürsten mit Ehren überhäuft. Und dennoch sind seine Schriften so voll von Thränen und Lamentationen, und er klagt, daß das Glück ihm beständig feindselig sei. Als er seine Briefe sammelte, bemerkte er selbst mit Mißfallen, wie in ihnen die Weinerlichkeit immer mehr zunehme (Praef. Fam.), und als Grund dafür gab er den Verlust so vieler von seinen Theuren an. Er, der ein so zartes Gefühl für die Freundschaft besaß, mußte besonders stark die Lücken empfinden, welche der Tod geliebter Personen in sein Dasein riß. Seine unabläßig wiederkehrenden Klagen und Betrachtungen über die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens werden begreiflicher in einer Zeit so ungeheurer Sterblichkeit, wie es jene gewesen, wo die 1348 zum ersten Male aufgetretene Pest immer von neuem zu wüthen begann und zahllose Opfer, unter ihnen viele ihm Nahestehende forderte. Er selbst war kein starker Geist, der männlich mit dem Unglück hätte ringen können; wie oft er sich dieses auch vorsetzte, der Schmerz machte ihn weich und beugte ihn darnieder. Und hierzu kam ein tief melancholischer Zug in seiner Natur, vermöge dessen er auch gegen die kleinen Bitterkeiten des Lebens empfindlicher wurde, ein gewisses Mißbehagen über die menschlichen Dinge im allgemeinen fühlte und zugleich eine beständige Unzufriedenheit mit dem eigenen inneren Zustande der Sündigkeit. Daher rührte seine Unruhe und Unstätigkeit; er selber hat in der poetischen Epistel an Giacomo Colonna (I; 7) die Sache so dargestellt,

als ob die Flucht vor seiner Liebe der Grund zu seinen Reisen gewesen sei; gewiß war sie mehrfach die Veranlassung derselben, aber die einzige sicherlich nicht;[1]) denn er setzte sie fort, auch nachdem die Geliebte gestorben war, und 1352, als der Doge Andrea Dandolo ihn verwundert fragte, wie er nur eine mit seinen wissenschaftlichen Beschäftigungen so wenig im Einklange stehende Lebensweise führen könne, antwortete er (Fam. XV, 4): „Wer jemals mir Glauben schenken will, der möge mir das glauben, daß, wenn ich je unter dem Himmel einen guten, ja nur nicht schlechten, um nicht zu sagen sehr schlechten, Ort fände, ich begierig und auf die Dauer mich an ihm niederlassen würde; jetzt aber, als wenn ich auf einem schlechten, harten Bette läge, werfe ich mich hierhin und dorthin und finde die Ruhe nicht, nach der ich so heiß begehre.“ Er nennt es eine Krankheit des Geistes, was ihn peinigt, und den Brief ad posteros, der 1371 oder 1372 geschrieben ist, schloß er, von der Rückkehr nach Frankreich 1351 redend, mit den Worten: „Ich kehrte wieder nach Frankreich zurück, von Unruhe getrieben, nicht so sehr in dem Wunsche, das tausendmal Gesehene von neuem zu sehen, als in dem Bestreben, nach der Weise der Kranken durch den Wechsel des Ortes die Beschwerden zu lindern.“ Diese geistige Krankheit, das fortwährende Mißbehagen über die Nöthe des Daseins im Allgemeinen ist es auch, was er in seinem Secretum (Dial. II, p. 393 ff.) als acidia bezeichnete, und man hat darin nicht mit Unrecht einen Beginn jenes geistigen Leidens erkannt, welches man jetzt den Weltschmerz nennt. Aber nur erst der Anfang dieser Empfindungsweise ist bei Petrarca vorhanden, wie man daran sieht, daß der heilige Augustin an jener Stelle des Secretum im Stande ist, ihm durch Erinnerung an das allgemeine und nothwendige Elend der Menschheit einen Trost zu verschaffen, während der wahrhaft universelle Schmerz in der Vorstellung von den allgemeinen und nothwendigen Leiden der Creatur erst recht seine Nahrung und, wie bei Leopardi, seine sublimsten Inspirationen findet. Und dann fehlte bei Petrarca noch jene grenzenlose Trostlosigkeit, die ihren Grund in dem religiösen Zweifel hat.

---

[1]) Vgl. Zumbini, Studi, p. 10 ff.

Petrarca, welcher selber frühzeitig in den geistlichen Stand getreten, war aufrichtig religiös; er beklagte lebhaft die Gottlosigkeit und Corruption seiner Zeit, und besonders die, welche innerhalb der Kirche selbst um sich gegriffen hatte. Von Jugend auf in der Nähe des päpstlichen Hofes lebend, hatte er ihn verabscheuen gelernt als den Vereinigungspunkt aller Laster und niedrigen Leidenschaften. Die Stadt Avignon war ihm, trotzdem er dort den Gegenstand seiner Liebe gefunden hatte, im Grunde des Herzens verhaßt, schon deshalb, weil um ihretwillen dem heiligen Rom die Residenz der Päpste entzogen worden; er pflegt sie das neue Babylon zu nennen mit dem Namen jener Stadt der Verderbniß, welche die Apocalypse beschreibt. Die Sittenlosigkeit des hohen Clerus, des Papstes und der Cardinäle, hat er in zwei Eclogen, der 6. und 7., heftig gegeißelt, und vorzüglich beschäftigen sich mit diesem Gegenstande seine Epistolae sine titulo. Es waren dieses Briefe, welche er an seine Freunde geschrieben hatte; aber wegen des verfänglichen Inhaltes ließ er in ihnen den Namen des Adressaten und wohl meist oder immer auch den eigenen fort (s. Epistola 11, Ende). Er nahm sie ebendeshalb auch nicht in die zur Veröffentlichung bestimmten Sammlungen seiner anderen Briefe auf, sondern wies ihnen eine besondere Abtheilung an, ohne Titel (sine titulo), im Gegensatz zu den anderen, die Familiares und Seniles betitelt waren. Diese kleine Sammlung beabsichtigte er bei seinen Lebzeiten nicht in die Hände derer kommen zu lassen, welche an den darin enthaltenen Dingen Anstoß nehmen könnten; denn er fürchtete den Haß, welchen ihm die hier offen und nicht, wie in den Eclogen, unter dem Schleier der Allegorie ausgesprochene Wahrheit zuziehen würde; erst nach seinem Tode sollte diese verdammende Stimme laut werden. In der That sind hier die Laster des päpstlichen Hofes an manchen Stellen, besonders in dem 18. an Francesco Nelli gerichteten Briefe mit rücksichtsloser Unverhülltheit in den grellsten und abstoßendsten Farben dargestellt. Den vollkommensten Ausdruck aber fand dieses Gefühl der Entrüstung über die Schändung des Heiligen, wie immer, sobald er sich für denselben der Muttersprache bediente, in den drei gegen die Curie gerichteten Sonetten. Jene Empfindungen des Abscheues, welche in den Briefen sine

titulo bisweilen durch die Breite etwas von ihrer Wirksamkeit verlieren, erscheinen hier, besonders in dem Sonett Fiamma dal ciel su le tue trecce piova, in wenige herbe und kraftvolle Sätze zusammengedrängt, denen man die tiefe innere Erregung des Dichters anmerkt.

Indessen der religiösen Anschauung des Mittelalters genügte die bloße Gläubigkeit und Frömmigkeit nicht; sie setzte nicht allein die himmlischen Dinge über die irdischen, sondern wollte den letzteren überhaupt keinen Platz neben jenen einräumen; wer den Himmel erobern wollte, mußte die Welt verachten. Diese Ueberzeugung theilte auch Petrarca; allein sie gerieth bei ihm in Widerstreit mit der Anlage seiner Natur und den begierig von ihm aufgenommenen Ideeen der Alten, welche die Erde liebten. Zuerst gab er sich völlig seinen Neigungen hin; aber dann folgte eine lange Periode des Kampfes und des Schwankens, in welcher zwei Weltanschauungen, in welcher Himmel und Erde in seiner Brust mit einander stritten. Seine Vernunft verdammte die irdischen Wünsche und Bestrebungen; aber Phantasie und Sinnlichkeit hielten ihn fest mit den verlockenden Bildern von dem Glanze und der Freude dieser Welt; es kämpften in ihm der Mensch und der Dichter gegen den Asceten. Er nannte den Ruhm einen Hauch, einen Schatten, ein Nichts, und doch hat nie jemand den Ruhm mehr geliebt als er; er schmähte in seinen Traktaten die Frauen, und besang Laura in seinen Liedern; in demselben Jahre, in welchem er das Buch De Vita Solitaria begann, schrieb er die Canzone: Ben mi credea passar, und aus diesem oder dem folgenden Jahre, wo die mönchische Predigt De Otio Religiosorum angefangen worden, ist das Sonett: Qual mio destin. „Noch ist mir nicht das dritte Jahr verflossen," so schrieb er 1335 an Dionigi da Borgo S. Sepolcro (Fam. IV, 1), „seitdem jene verworfene und schlechte Neigung, welche mich ganz besaß und allein ohne Widerspruch in meinem Herzen gebot, eine andere gegen sie ankämpfende neben sich zu haben begann, und zwischen diesen beiden dauert seitdem auf dem Kampfplatze meiner Gedanken die heftige und auch jetzt noch unentschiedene Schlacht um die Herrschaft des einen oder des anderen Menschen." In einem Briefe an Giacomo Colonna (Fam. II, 9) sagte er 1336, wenn er die

Schriften des heil. Augustinus lese, so scheine es ihm bisweilen, als ob er aus einem tiefen Schlafe erwache: „aber durch die drückende Last des sterblichen Theils fallen meine Augenlider wiederum zu, und von neuem erwache ich, und von neuem schlafe ich wieder ein. Meine Neigungen schwanken, meine Wünsche streiten mit einander, und, indem sie streiten, zerfleischen sie mich.“ So kämpfe in ihm der äußere Mensch gegen den inneren, und, wenn Gott nicht helfe, so werde der erstere siegen. Und im folgenden Jahre ward sein natürlicher Sohn Giovanni geboren, und ungefähr um dieselbe Zeit, wo er seine Dialoge mit dem heiligen Augustin abfaßte, muß seine Tochter Francesca zur Welt gekommen sein. Vielleicht war es eben die Reue über jene Fehltritte, welche sich in den Worten des Briefes an Giacomo Colonna ausdrückte, und ihm theilweise die Anregung zu den Dialogen des Secretum gab. Auf solche Siege der irdischen Triebe folgte dann um so heftiger die Reaktion, die Gewissensbisse und Selbstanklagen, die Uebertreibungen der eigenen Schuld. Die angstvollen Gedanken des Todes verfolgten ihn; er suchte sich vorzubereiten, sich an die Idee zu gewöhnen. Des Nachts, wenn ihn jene Vorstellungen heimsuchten, brachte er seinen Leib in die Stellung der Sterbenden, vergegenwärtigte sich das Nahen der letzten Stunde und die Agonie selbst; aber anstatt Beruhigung und Ergebung zu finden, sprang er schreckenerfüllt vom Lager empor (Secretum, p. 380). Ehedem hatte er sich im kühnen Selbstvertrauen der Jugend den Dichterlorbeer vom Capitol geholt; 9 Jahre später (1350) ging er von neuem nach Rom, aber in anderer Absicht; er wallfahrtete zum Kirchenjubiläum, und seine Sorge war das Heil seiner Seele. Seit dieser Zeit vermochte er, wie er sagte, seiner Sinnlichkeit Herr zu werden; in seinen Briefen und Schriften gewinnt das religiöse Element einen immer größeren Raum. Aber, halb unbewußt, dauerte der alte Widerstreit fort. Er las die Kirchenväter, aber vernachlässigte doch auch nicht die alten Autoren; er verachtete die Erde, aber bewunderte die römische Größe; er demüthigte und erniedrigte sich; aber er konnte es nicht ertragen, daß man seinen Ruhm antastete; er füllte seinen ascetischen Traktat De Remediis mit classischer Erudition; er schrieb (Sen. XV, 4): foemina ut in plurimis verus est diabolus, und doch verfaßte er

die Rime in morte di Madonna Laura, und an den Trionfi arbeitete er noch kurz vor seinem Tode.

In diesen Kämpfen seines Inneren, in diesem Ringen der Leidenschaft, welche nicht zur Herrschaft gelangen kann und doch nicht erstirbt und stets von neuem emporflammt, entwickelt sich ein reiches und mannichfaltiges Leben, wichtiger und interessanter als alle Ereignisse seines äußeren Daseins, in welchen sich sein Wollen und Empfinden niemals völlig verkörperte. Sein Geist war mehr nach innen auf die Vorgänge in seiner Seele gerichtet als auf die Dinge der Außenwelt; so war er vorzugsweise zum lyrischen Dichter bestimmt, und das Höchste, was er geleistet hat, dasjenige, worin sich seine Individualität am lebendigsten und vollständigsten ausprägte und künstlerisch realisirte, sind eben seine lyrischen Gedichte, die italienischen Lieder, in denen er seine Liebe zu Laura besang.

XIV.

Petrarca's Canzoniere.

Die italienische Lyrik hatte von den Sicilianern durch die bolognesische und florentinische Dichterschule bis zu Dante eine weite Bahn der Entwickelung durchmessen; nunmehr aber tritt ein neues Element in dieselbe ein. Petrarca's Dichtung stammt nicht aus der Schule her; vielmehr, wenn wir ihm glauben wollen, suchte er sich bewußt von derselben zu emanzipiren, strebte nach der absoluten Originalität. Als er später wegen seines beständigen Schweigens über Dante in den Verdacht des Neides oder der Eifersucht gegen diesen seinen Vorgänger gerieth, rechtfertigte er sich in einem Briefe an Boccaccio (Fam. XXI, 15) damit, daß ihm Dante wie jeder andere Dichter der Vulgärsprache fast unbekannt gewesen sei; denn, als er jung war und selbst dichtete, habe er vorsätzlich die Lektüre italienischer Verse gemieden, um nicht unwillkürlich in die Nachahmung zu verfallen. Natürlich muß man das nicht buchstäblich verstehen; auch Petrarca konnte nicht singen

wie der Vogel auf dem Baume, auch er hatte seine Muster. Aber wenigstens mußte er an die Poesie ohne jene gelehrten Prätensionen der Früheren herantreten, ohne die wissenschaftlichen Absichten, oder, wie er in einem Sonette (S'io avessi pensato) sagte, er suchte

Pur di sfogare il doloroso core
In qualche modo, non d'acquistar fama;
Pianger cercai, non già del pianto onore.[1])

Der Dichter klagt seinen Schmerz, er redet mit seiner Geliebten, und so will er wahrhaft und einzig sein Gefühl ausdrücken, ohne daß man hinter demselben noch etwas anderes zu suchen hätte. Der psychologische Gehalt erscheint unmittelbar als solcher, ohne sich mit einer Hülle von Abstraktionen und Personificationen zu umgeben. Bisweilen zwar scheint uns das Ideal Petrarca's immer noch das alte zu sein; auch seine Geliebte ist das Musterbild jeglicher Tugend und Vollkommenheit, auch sie verbreitet um sich her Licht und Segen (Son. Le stelle e'l cielo):

L'aere percosso da' lor dolci rai
  S'infiamma d'onestate, e tal diventa,
  Che 'l dir nostro e 'l pensier vince d'assai.
Basso desir non è ch' ivi si senta,
  Ma d'onor, di virtute.[2])

Man glaubt einen Guido Cavalcanti oder den jungen Dante sprechen zu hören; aber sogleich folgt eine Frage, welche in ihrer Unbefangenheit den so verschiedenen Geist des Verfassers verräth:

Or quando mai
Fù per somma beltà vil voglia spenta?[3])

Daß also die Schönheit eine so reine und tugendhafte Wirkung übe, darüber wundert sich der Dichter selber; Schönheit und Tugend

---

¹) „Dem schmerzerfüllten Herzen Luft zu machen Nur irgendwie, nicht um des Ruhmes willen; Zu weinen sucht' ich, nicht vom Weinen Ehre." Allerdings sagt er Epist. Poet. I, 1, von seinen italienischen Versen redend, gerade im Gegentheil, er habe sie des Ruhmes halber verfaßt. Petrarca gehörte nicht zu denen, welche sich niemals widersprechen.

²) „Die Luft, getroffen von den süßen Strahlen ihrer Augen, entflammt sich in Reinheit und wird so, daß sie Wort und Gedanken besiegt. Nicht niederes Verlangen empfindet man da, sondern das nach Ehre, nach Tugend."

³) „Wann ward durch höchste Schönheit je niederer Wunsch ausgelöscht?"

sind mit einander verbunden; aber sie sind nicht mehr ein und dieselbe Sache, die Schönheit nicht bloß ein Schatten und Symbol der Wahrheit und Tugend, sondern sie selbst etwas Reales. Trotz jener idealen, platonischen Färbung der Poesie hört Laura doch nicht auf ein Weib zu sein; sie wird geliebt und angebetet eben deshalb, weil sie ein Weib und weil sie schön ist. Die Liebe ist nicht mehr die mystische, welche sich vor dem Weibe neigt, weil sie in ihm den Ausdruck von etwas Höherem, von Gott sieht; sondern es ist die Liebe, wie wir sie noch heute verstehen, und so Petrarca noch heut der wahre Sänger der Liebe.

Diese Liebe Petrarca's hat keine äußere Entwickelung; von jenem Augenblicke an, da er seine Laura zum ersten Male in Sta. Chiara gesehen hatte, blieb sie immer auf demselben Punkte bis zu ihrem Tode nach 21 Jahren. Es giebt da keine Ereignisse oder doch nur solche von sehr geringer Bedeutung: er sieht sie, wie sie sich mit einem Schleier verhüllt; er sieht sie weinen; sie giebt ihm das Leben wieder mit einem Gruße; er sieht sie in der Barke oder im Wagen, während sie singt; er sieht sie auf der Wiese unter einem Baume und einen Blumenregen, der auf sie herabsteigt. Und sie zeigt sich immer strenge und grausam; seine Liebe macht keinen Fortschritt, hat keine Hoffnung; sie nährt sich von Träumen; sie kann sich einen Augenblick die Glückseligkeit vorstellen, aber um alsbald mit einem Seufzer zur Wirklichkeit zu erwachen. Es ist eine unglückliche Liebe; immer klagt er über sie, wünscht den Tod, vermag nichts als zu weinen:

Ed io son un di quei, che 'l pianger giova.

Dieses ist der Inhalt aller Sonette und Canzonen, ein Klagen über seinen Zustand, eine beständige Rührung und Wehmuth über sich selbst, die Stimmung der Elegie, wie sie am ergreifendsten und charakteristischsten sich ausdrückt in dem Sonette: O cameretta che già fosti un porto.

Alle diese Thränen und Wehklagen würden den Eindruck einer übertriebenen Sentimentalität machen, wenn nicht die Mannichfaltigkeit und Bewegung von einer anderen Seite käme. Sie stammen nicht aus dem Gegenstande, der immer derselbe ist, sondern aus der Art seiner Darstellung. Die nämlichen Empfindungen er=

scheinen unter immer neuen Formen, entwickeln sich in den feinsten Abstufungen, bekleiden sich mit einem unvergleichlichen Reichthum von Bildern. Man bemerkt diese Elemente schon in dem angeführten Sonette, man sieht, wie der Schmerz sich mit reizenden Farben schmückt, wie er schön und anziehend wird. Petrarca ist ein Künstler, welcher das Schöne sucht, und, wo er es findet, da hält es ihn fest, er verweilt und malt es mit Liebe aus. Er begnügt sich nicht damit, uns zu sagen, daß seine Geliebte schön ist, sondern will, daß ihre Schönheit vor unserem Geiste wiedererscheine. Deswegen beschreibt er sie uns, vergleicht ihre Augen, wenn er sie unter dem Schleier hervorleuchten sieht, mit den Sternen, welche durch die heitere Luft kreisen nach nächtlichem Regen (Canz. In quella parte). Ihre blonden Flechten, welche gelöst auf den Hals herabfallen, und die Wangen, „die ein süßes Feuer schmückt", scheinen ihm weiße und rothe Rosen, die man eben gepflückt und in ein goldenes Gefäß gestellt hat. Er beobachtet, wie die Luft mit ihren Haaren spielt, und bald sie ausbreitet, bald sie zusammenwindet:

Aura, che quelle chiome bionde e crespe
Circondi e movi, e se' mossa da loro
Soavemente, e spargi quel dolce oro,
E poi 'l raccogli e 'n bei nodi l'increspe.

Laura weint, und er schaut sie entzückt an, ergötzt sich ästhetisch an dem Zauber ihres Anblicks, weiß nicht, ob das ein sterblich Weib oder vielleicht eine Göttin, die den Himmel um sich her erheitert (Son. Quel sempre acerbo), und darauf beschreibt er alle Einzelheiten, die eine nach der anderen: ihr Haupt ist feines Gold, ihr Antlitz warmer Schnee, Ebenholz die Augenbrauen, die Augen zwei Sterne, Rosen und Perlen der Mund, Flammen die Seufzer, die Thränen Krystall, und er kann sich nicht sättigen, das Thema zu variiren, und schreibt vier Sonette über ihre Thränen.

Anderswo sucht er Vergleiche und Bilder, um den eigenen inneren Zustand darzustellen. Derart ist die Canzone: Nella stagion che 'l ciel rapido inchina. Er will die Größe der Pein begreiflich machen, welche ihn ohne Unterlaß heimsucht, und zeigt, wie die Nacht allen Geschöpfen die Ruhe bringt, nur ihm allein

nicht, wie das wandernde Mütterchen die Reise unterbricht und die Schritte nach einer Herberge beschleunigt, wie der Ackersmann singend zum ärmlichen Herde heimkehrt, wie der Hirt seine Schafe zur Höhle oder Hütte zurücktreibt, wie die Schiffer in einer sicheren Bucht den Anker auswerfen und ihre Glieder auf die harten Planken niederstrecken, wie die Thiere selber von der Mühe und Last des Tages befreit werden. In jeder Strophe haben wir ein besonderes kleines Gemälde, und jede schließt mit einem Seufzer über die eigene Ruhelosigkeit im Vergleich mit dem Frieden, den die Anderen genießen. Hier dürfte Dante's Canzone Jo son venuto al punto della rota als Vorbild gedient haben.

Die Liebe Petrarca's ist sicherlich wahre Leidenschaft; aber sie ist nicht sehr tief; es sind keine heftigen Stürme im Herzen; wie hätte er sie sonst mit so viel Kunst und Eleganz darstellen können?

Chi può dir, com' egli arde, è in picciol fuoco,

so sagte er selbst einmal (Son. Più volte già). Es ist ein ruhiger Schmerz, in welchem das Bittere sich mit einer geheimen Süßigkeit mischt, so daß der, welcher ihn duldet, ihn doch nicht würde entbehren mögen, wenn er könnte, vielmehr sich in ihm gefällt und die Schönheit desselben empfindet:

Cantai; or piango, e non men di dolcezza
Del pianger prendo che del canto presi. [1])

Ueber seine Seele breitet sich eine süße Melancholie. Die Wirklichkeit bleibt ihm verschlossen; er sieht die Geliebte immer kalt und strenge; so zieht er sich in sich selbst zurück, betrachtet hier ihr Bild, welches ihm wenigstens nicht geraubt werden kann, und liebkost dieses, liebkost die eigene Phantasie, die eigenen Empfindungen. Solches ist der Zustand seiner Seele in der Canzone:

Chiare fresche e dolci acque.

Er träumt von der Geliebten, indem er den Ort betrachtet, wo er sie eines Tages geschaut hat. An jeden Gegenstand, der sich seinen Blicken darbietet, heftet sich eine Erinnerung an sie; jenes sind die

---

[1]) „Ich sang; nun weine ich, und nicht weniger Süße finde ich im Weinen, als ich im Sange fand." Vgl. Amor con tal dolcezza m' unge e punge (Son. Qual mio destin) und Mille piacer non vaglion un tormento (Son. J' mi vivea).

Wasser, an deren Rande sie saß [1]), jenes der Zweig des Baumes, an den sie sich lehnte, das Gras und die Blumen, die ihre Gewänder bedeckten, die heitere Luft, die um ihr Antlitz spielte. Und es ergreift ihn die Traurigkeit; er glaubt, daß der Schmerz ihn tödten müsse, und wünscht eben hier begraben zu sein, an der für ihn süßen und heiligen Stätte; mit diesem Troste würde er zufriedener sterben. Er stellt sich vor, daß dann seine grausame Geliebte hieher käme zu ihrem gewohnten Ruhepunkte, und daß sie ihn da suchte, wo sie ihn einmal gesehen, und, wenn sie statt dessen ein Grab fände, seufzte,

Die Augen trocknend mit dem schönen Schleier,

er stellt sich die Geliebte vor weinend auf seinem Grabe und ihre vergangene Härte bereuend, ein den unglücklichen Liebenden stets theurer Gedanke. Aber dieses erneuert ihm die Erinnerung an den Tag, da er sie schaute, und lebendiger kehrt ihm ihr Bild vor die Seele, als von den Zweigen auf sie ein Regen von Blumen herabstieg, und eine auf den Saum ihres Kleides fiel, eine andere auf ihre blonden Flechten, eine auf die Erde, eine in die Wellen, und andere kreisend in der Luft umherirrten. So erhalten wir hier wieder ein vollendetes Gemälde: das schöne Weib umgeben von der Blumenglorie, und er, es schauend, geräth in Entzückung, glaubt, daß das kein irdischer Anblick sein könne, und glaubt sich selbst im Paradiese zu befinden.

Ein ähnliches Gefühl wie diese Canzone beseelt eine andere:

Di pensier in pensier, di monte in monte
Mi guida Amor.

Wie in ihm der Geist unstät von Gedanken zu Gedanken irrt, so fühlt er sich getrieben, von Ort zu Ort zu schweifen, sucht die

---

[1]) Carducci behauptet, es heiße „in welchen (Wassern) sie badete," Studi Letterari, Livorno, 1874, p. 414. Aber trotz der großen Worte, die er gebraucht, und die andere ihm nachgesprochen haben, hat er Unrecht. Petrarca beschreibt ein ganz bestimmtes Schauspiel, das er an einem einzelnen bestimmten Tage gehabt hat; dieses beweist das nel benedetto giorno in Str. 3, das Ende der Canzone, und auch der Parallelismus der Details in Str. 3 und 4. Er sah Laura eines Tages am Wasser, gelehnt an einen Baumzweig, in einem Blumenregen; das Wasser, der Zweig, das Gras sind alles Elemente derselben einen Situation, und wenn Laura im Grase saß, konnte sie nicht baden.

Einsamkeit am Ufer eines Baches oder einer Quelle, im schattigen Thale zwischen zwei Hügeln. Hier, fern von den Menschen, findet er einige Ruhe, hier giebt er sich frei seinen Empfindungen hin. Bei jedem Schritte entsteht ihm ein neuer Gedanke an die Geliebte, und, sich ergötzend an diesem Spiele seiner Einbildungskraft, möchte er kaum dieses sein bittersüßes Dasein mit einem andern vertauschen; denn mit dem Schmerze vermischt sich immer im Verborgenen die Hoffnung, eine Hoffnung, welche vor der Vernunft schnell in das Nichts zerrinnt. Mit der erregten Phantasie zeichnet er sich das theure Antlitz auf den Felsen, und so lebhaft, daß er schon an dem Bilde sich genügen ließe, wenn es nur dauern könnte; aber der Irrthum entflieht und er findet sich allein, so weit entfernt von ihr. Von neuem erblickt er sie; sie erscheint ihm in der Welle, im Grase, im Stamme eines Baumes, in den Wolken des Himmels, und sie ist am schönsten, am lebendigsten, am meisten sie selber, wo am einsamsten und wildesten der Ort, bis er wiederum von seinen süßen Träumereien erwacht [1]). Es zieht ihn hinan zum höchsten Gipfel des Berges, wo das Auge ungehemmt bis zum fernsten Horizonte schweift, und hier fühlt er sich mehr allein und verlassen, wenn er in die unendliche Weite hinausblickt, den Raum, der ihn von ihr scheidet; aber dennoch flüstert immer leise die Hoffnung:

Che fai tu, lasso? forse in quella parte
Or di tua lontananza si sospira:
Ed in questo pensier l'alma respira [2]).

So ist in wunderbarer Weise der Zustand süßer Melancholie dargestellt, jenes Träumen, jenes Schwanken von dem Schmerze zur Hoffnung und von der Hoffnung zum Schmerze; die Gefühle erregen sich wechselseitig, mischen sich derartig, daß der Schmerz selbst ihm lieb und theuer wird, daß er sein Leben nicht ändern möchte und sich an dem Spiele der eigenen Gedanken ergötzt. Petrarca ist recht eigentlich der Dichter dieser Unbestimmtheit und Unentschiedenheit, dieses Schwebens inmitten des einen und des anderen, so

---

[1]) Vgl. Epist. Poet. I, 7.

[2]) „Was thust du, Armer? vielleicht seufzet man dort über dein Fernsein: Und in diesem Gedanken athmet die Seele auf."

daß wir uns bald hierhin, bald dorthin gezogen fühlen, ohne je zu einem Resultate zu gelangen:

Nè sì nè no nel cor mi suona intero (Son. Amor mi manda).

Es ist der Zustand seiner eigenen Seele, welche keine starke Seele war, und er hat ihn geschildert mit der Wahrheit dessen, der sich selber malt.

Für Dante und die Dichter der gelehrten Schule war Liebe und Tugend ein und dasselbe; die Liebe war Religion, die Geliebte der Weg zum Himmel, das Symbol der Philosophie und endlich der Theologie. Die Sünde war gerade dieses, jenen hohen und reinen Affekt aufzugeben und sich dem irdischen zuzuwenden, die Beatrice zu verlassen und einer andern pargoletta zu folgen. Nunmehr jedoch hat sich das geändert; Petrarca betet nicht die Idee an, sondern die Person des Weibes; er fühlt, daß in seinen Affekten etwas Irdisches ist, er kann sie nicht von dem Verlangen der Sinne trennen; das macht die leibliche Hülle, die uns niederzieht, sagt er [1]). Allein dieses war, nach den Lehren des Ascetismus, die Sünde, und er konnte sich seiner Leidenschaft schämen, konnte sie bereuen als etwas Weltliches und Eiteles; er konnte über seine nichtigen Hoffnungen klagen und seinen nichtigen Schmerz:

E del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto
E 'l pentirsi e 'l conoscer chiaramente
Che, quanto piace al mondo, è breve sogno.

Das sind die Worte, denen wir gleich im ersten Sonett begegnen, in dem von ihm selbst nachträglich an die Spitze der Liedersammlung gestellten [2]), und in dem Buche von der Verachtung der Welt wirft ihm, wie wir gesehen haben, der heilige Augustinus jene seine Leidenschaft für ein irdisches Wesen vor, seine Entfernung von dem, welchem allein seine Liebe gebühre. Petrarca vertheidigt sich zwar; er betheuert, daß sein Affekt durchaus ehrenhaft sei, daß er ein Mittel sei, ihn auf dem rechten Wege zu erhalten; aber doch gesteht er zu, daß er etwas Tadelnswerthes hat, und er hört die Rath-

---

[1]) Son. Dicessett'anni. Das sinnliche Element seiner Liebe deutlich besonders in Sestina I und VII.

[2]) Daß er selbst es hieher stellte, zeigt Epist. Sen. XIII, 10.

schläge des Heiligen zu seiner Besserung an, nur immer zweifelnd, ob er die Kraft haben werde, sie zu befolgen.

Es ist die Ungewißheit und Unentschiedenheit, die seinem Charakter eigenthümlich war. Bisweilen ist er überzeugt, daß es nichts Tugendhafteres giebt als seine Liebe, daß er nicht den Leib liebt, sondern die Seele, daß er das Musterbild jeglicher Vollkommenheit anbetet, welches sein Herz reinigen, welches ihn sich nach zu Gott emporziehen soll (Son. Quando fra l'altre). Und er segnet den Tag und die Stunde, da er sie zum ersten Male gesehen, die Augen, welche sie betrachtend ihn so eng an sie gefesselt haben, und sogar die Thränen und Seufzer und alles das, was seine Geliebte betrifft (Son. Benedetto sia'l giorno); er segnet diesen heiligen Affekt (Son. Cantai; or piango):

Arda o mora o languisca, un più gentile
Stato del mio non è sotto la luna:
Sì dolce è del mio amaro la radice [1]).

Und er bittet sie, mag auch das Joch schwer auf ihm lasten, ihm nicht die Freiheit zu geben, weil er jenes zu seinem Wohle trägt, „und man in keinem sichreren Nachen dem Reiche der Glorie zustreben kann" (Canz. Verdi panni).

Zu anderen Zeiten hingegen scheint es ihm, daß er bisher geirrt habe; er glaubt, um den Himmel zu erwerben, müsse er jedes irdische Band zerreißen; aber er kann sich nicht entschließen; er fühlt die eigene Schwäche; er fleht Gott an, ihm zu helfen; in ihm kämpft die Erinnerung an Laura mit der Religion, und er weiß nicht, welche von beiden zuletzt siegen werde (Son. L'aspetto sacro):

Qual vincerà, non so; ma infino ad ora
Combattut' hanno, e non pur una volta.

So kommt in die Poesie Petrarca's ein großer Widerspruch; er sagt an einem Orte gerade das Gegentheil von dem, was er an einem anderen gesagt hatte. Aber ein Dichter ist kein Logiker, und der Widerspruch ist spezifisch lyrisch, weil er die Seele in Bewegung bringt; die Empfindungen werden interessanter, wenn sie

[1]) „Mag ich glühen oder sterben oder dahinsiechen, einen schöneren Zustand als den meinen giebt es nicht unter dem Monde: So süß ist die Wurzel meiner Bitterkeit."

wechseln, wenn sie sich bekämpfen, und von allen Gedichten des Canzoniere scheint mir das schönste jenes, in welchem dieses Auf- und Abschwanken der kämpfenden Seele zum vollständigsten Ausdrucke gelangt ist, die 17. Canzone des 1. Theiles, welche mit den Versen beginnt:

I' vo pensando, e nel pensier m'assale
Una pietà sì forte di me stesso
Che mi conduce spesso
Ad altro lagrimar, ch' i' non solea.

Der Grund dieses Mitleids mit sich selbst, dieser Thränen ist eben seine menschliche Schwäche; wie er jeden Tag sich dem Tode näher und näher sieht, hat er Gott gebeten, ihm die Flügel zu leihen, mit denen die Seele aus dem irdischen Kerker sich zum Himmel erhebt; aber immer umsonst waren die Gebete, die Seufzer, die Thränen. Die erbarmungsvollen Arme des gekreuzigten Gottes sind geöffnet, ihn aufzunehmen; aber er bangt und zweifelt, weil er sich anderswohin gedrängt fühlt.

Eine innere Stimme ermahnt ihn, endlich das flüchtige Gut der trügerischen Welt zu lassen, seine Geliebte zu lassen, von der er sich nichts als Leid erwarten kann:

Or ti solleva a più beata spene,
Mirando 'l ciel che ti si volve intorno
Immortal ed adorno.
Chè dove, del suo mal quaggiù sì lieta,
Vostra vaghezza acqueta
Un mover d'occhio, un ragionar, un canto,
Quanto fia quel piacer, se questo è tanto? [1])

Aber dieser entgegen erhebt sich eine andere Stimme, das Verlangen nach weltlichem Ruhm, das, sein Begleiter von Kindheit an, ihn bis zum Grabe nicht verlassen will; und doch erkennt er wohl, daß, wenn man nach seinem Tode von ihm reden werde, es nur ein Windhauch sein wird, daß er mit Mühe das erwirbt, was ein Augenblick zerstören muß, und er möchte diesen Eitelkeiten den Rücken wenden, die Wahrheit erfassen und die Schatten fliehen.

---

[1]) „Erhebe dich nun zu seeligerer Hoffnung, indem du den Himmel anschaust, der um dich kreist unsterblich und voll Pracht. Denn wenn euer Verlangen, das hienieden sich seines Uebels freut, ein Blick, ein Wort, ein Sang befriedigt, wie groß wird jene Lust sein, wenn diese schon so groß ist?"

Und dann halten ihn jene beiden Augen gefesselt, und ihn zu befreien vermag nicht List noch Gewalt. Zwischen zwei Klippen findet er sich mit seiner schwachen Barke; er möchte den Ausweg suchen und kann nicht, und gleicht dem, welcher den Tod träumt, und sich vertheidigen will und vergeblich sich abmüht. Die Wahrheit kennt er wohl, er weiß wohl, daß man etwas Irdisches nicht mit der Hingebung lieben darf, die Gott allein zukommt. Aber seine Vernunft verirrt sich, von den Sinnen mit fortgerissen, und die alte Gewohnheit läßt ihn nicht los, und jenes verführerische Bild hält ihn fest, das in seinem Geiste gebietet.

Er denkt zurück an die Reise seines Lebens und an jenen Punkt, wo er die gerade Straße verließ, die zum Hafen führt; er empfindet Scham und möchte zu ihr zurückkehren und kann es nicht:

E dall' un lato punge
Vergogna e duol, che 'ndietro mi rivolve;
Dall' altro non m'assolve
Un piacer per usanza in me sì forte,
Ch' a patteggiar n' ardisce con la morte [1]).

Dieses ist das interessante psychologische Schauspiel, welches uns die Canzone darstellt. Jede Strophe ist ein Meisterwerk; das eine der beiden entgegengesetzten Gefühle entsteht und wächst und entwickelt sich, und dann tritt ihm das andere entgegen und bekämpft es, indem es jenen Zustand der Unentschiedenheit, des Schwankens bestehen läßt; der Inhalt des Secretum ist hier Poesie geworden. Es erscheint das Glück der Erde, der Ruhm, die Süßigkeit, welche von den Augen der Geliebten ausgeht, und alsbald setzt sich ihnen der Gedanke des Todes und der Ewigkeit entgegen und läßt ihn erkennen, daß alles jenes eitel ist; die Seele erhebt sich zu den himmlischen Dingen, und es kehren die kaum vertriebenen theuren Vorstellungen zurück, um sie wieder auf die Erde herabzuziehen: Nè sì nè no non suona mai intero. Es ist ein ewiges Wollen und niemals Können, und die Entmuthigung pflegt sich am Ende der Strophen in einem bewundernswürdigen Verse auszudrücken,

[1]) „Und von der einen Seite stachelt Scham und Schmerz, die mich rückwärts wenden; von der anderen läßt mich nicht los eine Lust, die durch Gewohnheit so stark in mir ist, daß sie es wagt, mit dem Tode zu markten."

bis der berühmte letzte Vers, der sprichwörtlich geworden ist, noch einmal gleichsam die Zusammenfassung des ganzen Inhaltes giebt:

E veggio 'l meglio, ed al peggio m'appiglio.

Dennoch ist auch dieses, wie man sieht, kein heftiger Kampf; wir haben hier nicht eine vom Zweifel und der Leidenschaft zerrissene Seele; weder das eine noch das andere der beiden entgegengesetzten Gefühle wächst zu einer so großen Gewalt an, daß der Widerstreit ein sehr ernsthafter würde; es ist, wie gesagt, ein interessantes psychologisches Schauspiel, und der, in welchem es vor sich geht, ist zu gleicher Zeit auch Zuschauer, und er sieht, daß solches Schauspiel interessant und schön ist, und formt dasselbe zu einem Meisterwerke der Kunst. Deswegen ist in dem Ganzen gleichsam ein harmonisches Auf- und Abwogen, von dem man sich schaukeln läßt, ohne je heftige Stöße zu spüren.

Die Seele Petrarca's gleicht einem lachenden See, der zu gemessenen und rhythmischen Bewegungen erregt wird und in immer weiteren Kreisen schwingend zur Ruhe zurückkehrt. Dieses Maß und Gleichgewicht inmitten der Widersprüche spiegelt sich wieder in der Eleganz und Klarheit der Form. Es bedurfte der Ruhe, um, wie Petrarca thut, zwischen den Bildern und Ausdrücken die zu wählen, welche die schönsten und zartesten schienen, um das Werk zu solchem Grade der künstlerischen Vollendung zu führen. Auch Dante ist Meister der Sprache; er legt ihr große Wichtigkeit bei, aber nur als Werkzeug des Gedankens, als ausdrucksvoll; einen so hohen und schwierigen Gegenstand behandelnd, will er dem Worte nichts opfern; er kämpft mit ihm, thut ihm Gewalt an und unterjocht es sich; er verwendet auch häßliche und niedrige Ausdrücke, wo sie für seinen Zweck dienen. Petrarca dagegen giebt der äußeren Form schon einen vom Inhalte unabhängigen Werth; er sucht die Eleganz. Wie er sich bemühte, seine Verse zu feilen, beweisen die Fragmente seiner Autographen, welche sich erhalten haben. Die vielen Streichungen und Besserungen, die man da findet, zeigen uns den Künstler, der stets auf die musikalische Wirkung achtet, sich die Verse in's Ohr klingen läßt und immer von neuem auf sie zurückkommt, bis er die Weise gefunden hat, welche ihm die harmonischste und anmuthigste zu sein scheint. Petrarca selber musizirte; er spielte

die Laute und sang mit wohlklingender Stimme. Bei ihm sind die Dinge, welche er sagt, in so vollkommener Form ausgedrückt, daß es unmöglich scheint, sie zu übertreffen, so daß viele seiner Verse sprichwörtliche Sentenzen geworden sind, die sich in aller Munde finden und ihm von nachfolgenden Dichtern, wie Polizian und Ariosto, unverändert entlehnt wurden. Seit ihm hat die Literatursprache keine sehr sichtbaren Fortschritte gemacht, und in seinen Poesieen liest man fast kein Wort, das man nicht noch heute, nach 500 Jahren, anwenden könnte.

Allein dieses Streben nach äußerer Schönheit kann auch übertrieben werden; es ist eine Klippe, welche Petrarca nicht zu vermeiden gewußt hat; vielmehr besteht hierin der Hauptfehler seiner Dichtung. Wir sahen, welche Vergleiche er gebrauchte, um die Reize der Geliebten zu schildern; die Flechten waren Gold, das Antlitz warmer Schnee, Ebenholz die Brauen, Perlen und Rosen die Zähne und Lippen. Schon hier ist das Raffinement bemerkbar, und diese gesuchten Bilder gefallen ihm etwas zu sehr und kehren beständig in seinen Liedern wieder. Um den Effekt zu vermehren, häuft er Antithesen, welche einen Augenblick blenden können, in Wahrheit aber oft garnichts sagen; er gebraucht glänzende, aber kalte Metaphern, nennt Laura die Sonne, sich selbst den Schnee, der vor ihren Strahlen zerfließt, seine Liebe das Feuer und sich das Wachs, der Geliebten Gesang und Rede den Wind und sich den Nebel, den jener zerstreut (Son. Amor m'ha posto). Alles das hat Petrarca nicht erst erfunden; seine Vorgänger, selbst Dante, sind von solchen Künsteleien nicht frei; aber keiner trieb damit einen so ausgedehnten Mißbrauch. Ebenso verhält es sich bezüglich des Spiels mit dem Namen der Geliebten. Bald deutet er auf seine Laura unter dem Bilde der Luft, dell' aura, bald unter dem des Lorbeers, lauro, und, indem er dann den Mythus von Apollo und der Nymphe Daphne hineinmengt, die vor der Liebe des Gottes fliehend sich in den Lorbeerbaum verwandelte, füllt er mit solchen Geschmacklosigkeiten ganze Gedichte an.

Die affektirtesten Poesieen, die er geschrieben hat, sind die Sestinen, in denen schon die Schwierigkeit der so unglücklichen Form zu künstlichen Windungen des Gedankens führte. Aber auch das

Sonett hatte für eine Dichtung, wie die Petrarca's, seine Gefahren; mit seinem fixirten und knappen Umfange drängte es stets zum Gesuchten und Epigrammatischen; indem es gleichsam in eine Spitze auslief, verleitete es zum Haschen nach Effekt. Unter der großen Zahl von Petrarca's Sonetten findet man daher verhältnißmäßig nicht viele absolut vollkommene; oft ist der Anfang unvergleichlich schön, und den Schluß bildet ein Raffinement, welches die erregten Affekte schnell wieder abkühlt. Mit voller Freiheit entfaltet sich der psychologische Gehalt nur in den Canzonen.

Petrarca hatte, wie Ginguené sagte [1]), einen feinen, aber nicht immer hinreichend sicheren Geschmack. Wo ihn der Affekt erwärmt, wird er selten fehl gehen, und jene drei vorher analysirten Canzonen sind beinahe ganz frei von falschem Flitterputze. Allein er dichtete oft ohne eine starke Inspiration, und da geschah es, daß er, während er die innerlich fehlende Wärme ersetzen wollte, in Affektation und Rhetorik verfiel. So, um die Wahrheit zu sagen, sind seiner in jeder Beziehung tadellosen Poesieen nicht allzuviel; den Gipfel der Vollkommenheit erreicht auch der große Dichter nicht eben häufig. Viele giebt es statt dessen, in welchen sich mit den Vorzügen seines Talentes dessen Fehler verbinden. Dieser Art sind z. B. auch die drei Canzonen auf die Augen Laura's, welche sehr gepriesen und die drei Schwestern genannt wurden. Sie sind ein mit größter Feinheit ausgeführtes Werk; bisweilen erhebt es sich zu bezaubernder Anmuth, sinkt bisweilen zur kalten Spielerei herab; von Zeit zu Zeit ein Strahl wahrer Empfindung; aber dazwischen Rhetorik und Raffinement.

Nachdem schon bei Lebzeiten Laura's der Widerstreit zwischen Liebe und Glauben in Petrarca's Geiste immer stärker geworden war, scheint nach ihrem Tode die Leidenschaft eine Zeit lang ganz erloschen zu sein, so daß er, dem Barbato von Sulmona einen Theil seiner italienischen Lieder sendend, sagen konnte (Epist. Poet. I, 1):

Tempus edax minuit quem mors extinxit amorem....
Pectore nunc gelido calidos miseramur amantes.

Allein dieser Zustand währte nicht lange; schon im Jahre 1350

[1]) Histoire Littéraire de l'Italie, II, 565.

dichtete er die 2. Canzone des 2. Theils: Amor, se vuo' ch' io torni al giogo antico; das Bild der Geliebten tauchte in seinem Geiste wieder hervor, verklärt und geheiligt in der Erinnerung, und erfüllte ihn von neuem mit Sehnsucht, einem Gefühl, gegen welches er nun auch nicht mehr anzukämpfen brauchte, weil es von allem Irdischen gereinigt war. So dauerte Petrarca's Liebe auch nach dem Tode ihres Gegenstandes fort; duldete er ehemals den Schmerz um ihrer Grausamkeit willen, so duldet er ihn jetzt wegen ihres Verlustes, und dieser Schmerz um eine Verstorbene, der er den alten Affekt bewahrt, hat für uns etwas besonders Rührendes, so daß dieser zweite Theil des Canzoniere, trotz des höheren Alters des Verfassers, an poetischen Elementen nicht ärmer, sondern fast reicher ist als der erste. Tief ergreifend ist das Sonett: Zefiro torna e 'l bel tempo rimena, in welchem sich jenes Gefühl des Alleinseins und der Verlassenheit inmitten aller Reize des wiederkehrenden Frühlings ausdrückt, und so das, welches beginnt: Quel vago, dolce, caro, onesto sguardo, und einige andere, in welchen er sich schmerzlich des letzten Males erinnert, da er sie sah, und sich alle Umstände in das Gedächtniß zurückruft, und sich vorwirft, sein Glück nicht genug genossen zu haben, als es Zeit war, sich wundert, daß er sein Mißgeschick nicht vorhersah, nicht begriff, was jene beiden Augen sagen wollten, indem sie stärker als gewöhnlich flammten.

Und was Laura selber betrifft, so erscheint sie, wie Francesco De Sanctis vortrefflich bemerkte, hier, wo sie todt ist, eigentlich lebendiger und liebenswürdiger als damals, wo sie lebte. Dort war sie ein schönes, aber kaltes Bild; ihr eigenes Herz blieb uns unbekannt; der Dichter selbst wußte nichts davon; bisweilen hoffte er, daß hinter jenem Schleier von Grausamkeit sich etwas Affekt für ihn verberge; aber sogleich zweifelte er wieder und glaubte sich getäuscht zu haben. Die Liebe hat ein unbezwingliches Bedürfniß nach Erwiderung; wo dieselbe in Wirklichkeit nicht stattfindet, da stellt sie sich in der Einbildungskraft her, schmeichelt sich mit Träumen, wie es bei Petrarca geschah; aber solange Laura lebte, stießen sich diese Träume bald gegen die harte Realität und gingen in Rauch auf. Jetzt ist sie todt; seine Einbildungskraft ist nicht mehr gefesselt; Alles, was übrig bleibt, sind Erinnerungen, und die Ver-

gangenheit kann er sich vorstellen, wie er will; er kann sich eine neue Realität bilden, die seinen Wünschen gemäßer ist. Mit der Todten beginnt jene Wechselseitigkeit des Affektes, welche mit der Lebenden fehlte. Sie ist zum Himmel emporgestiegen; aber von da droben schaut sie mitleidig auf ihn, und um ihn zu trösten, steigt sie in seinen Träumen zu ihm hernieder; es ist wirklich sie selber, wie sie einstmals gewesen, er erkennt und versteht sie

All' andar, alla voce, al volto, a' panni (Son. 14).

Sie spendet ihm süß flüsternd ihren Trost, giebt ihm Rathschläge, und auf dem Rande seines Lagers sitzend, trocknet sie seine Thränen mit jener so heiß ersehnten Hand, hört aufmerksam der langen Geschichte seiner Leiden zu (Son. 71):

O che dolci accoglienze e caste e pie!
E come intentamente ascolta e nota
La lunga istoria delle pene mie!
Poi che 'l dì chiaro par che la percota,
Tornasi al ciel, che sa tutte le vie,
Umida gli occhi e l'una e l'altra gota.[1])

Ehemals, als sie lebte, sah er sie auf der Wiese, unter dem Baume, von dem auf sie der Blumenregen herabstieg, und nun, wenn er an einem frischen und blumenreichen Gestade sitzt, und hört die Vöglein klagen, und die Blätter leise rauschen in der sommerlichen Luft, und vernimmt das Murmeln der Wellen, und denkt an Liebe, da scheint es ihm, als ob sie von ferne auf seine Seufzer antworte und komme, mit ihm zu sprechen, seinen Schmerz zu besänftigen:

Se lamentar augelli o verdi fronde
Mover soavemente a l'aura estiva,
O roco mormorar di lucid' onde
S'ode d'una fiorita e fresca riva,
Là 'v'io seggia d'amor pensoso e scriva,
Lei, che 'l Ciel ne mostrò, terra n' asconde,

---

[1]) „O, welche süße, keusche, mitleidsvolle Begrüßung, und wie sie aufmerksam horchet auf die lange Geschichte meiner Pein! Dann, wenn der helle Tag sie zu berühren scheint, kehrt sie zum Himmel zurück (denn sie kennt alle Wege), die Augen feucht und beide Wangen.“

Veggio ed odo ed intendo, ch'ancor viva
Di sì lontano a' sospir miei risponde.
Deh, perchè innanzi tempo ti consume?
Mi dice con pietate: a che pur versi
Degli occhi tristi un doloroso fiume?
Di me non pianger tu; ch' e' miei dì fêrsi,
Morendo, eterni, e nell' eterno lume,
Quando mostrai di chiuder, gli occhi apersi.

Sie genießt droben mit den Heiligen den Anblick Gottes; als sie vom irdischen Leben scheidet und in das ewige eingeht, sammeln sich um sie her die Engel und Seeligen, erstaunt über ihre ungewohnte Schönheit, und sie ist froh, den himmlischen Frieden erworben zu haben; aber dennoch mitten in diesen Freuden des Paradieses denkt sie an ihn, und emporfliegend, dreht sie sich rückwärts, sucht ihn mit den Augen voll liebreicher Sorge, ob er ihr folge (Son. 74).

Freilich auch hier kommen bisweilen Zweifel und Gewissensbisse zum Vorschein; auch der zweite Theil des Canzoniere endet mit einer Entmuthigung, mit der Canzone an die Jungfrau, in der sich die ganze alte Ungewißheit zeigt, das Schwanken einer Seele, welche „Schuldbewußtsein und Todesbangen peinigt", wo nicht allein alle irdischen Dinge, sondern auch seine Liebe als die Sünde erscheint, für welche Maria ihm Verzeihung von Gott erflehen soll. Der alte Kampf dauert noch fort in seinem Leben und seiner Dichtung. Aber in den Trionfi, seinem letzten Werke, kehrt das Vertrauen zurück; von neuem sehen wir seine Geliebte eng verbunden mit allem dem, was rein und heilig ist; der Contrast zwischen Liebe und Glaube hört auf; ja gerade da, wo, im 2. Capitel des Trionfo della Morte, Laura ihm in einer Vision erscheint, und er an sie Fragen richtet über den Tod und die Ewigkeit, und sie von der Erde und der himmlischen Seeligkeit nach Art der Asceten redet, gerade da wagt er auch sie zu bitten, daß sie endlich ihm den beständigen Zweifel löse, in welchem ihn, während sie lebte, ihre wechselnde Strenge und Güte erhielt, daß sie ihm endlich offenbare, ob jemals ihr Herz etwas für ihn gefühlt habe. Und wirklich erhält er die gewünschte Antwort, ein Ge-

ständniß, welches uns Laura in so lebendiger Individualität zeigt, wie nirgendwo sonst die Verse des Dichters.

Das, was den Poesieen auf Laura's Tod ihren besonderen Charakter giebt, ist die so veränderte Situation, aus der sie entsprungen sind. Für alles übrige gelten hier dieselben Beobachtungen, die wir über den ersten Theil der Lieder gemacht haben. In dem Sonette Se lamentar augelli, welches wohl das schönste unter allen Sonetten Petrarca's ist, finden wir die sämmtlichen Vorzüge seiner Dichtung vereinigt, jene süße Melancholie, welche uns bezaubert, jene entzückende Harmonie der Worte und des Verses, jenen Reichthum des Bildes; besonders der Schluß

nell' eterno lume,
Quando mostrai di chiuder, gli occhi apersi,

ist so ausdrucksvoll, daß er an die machtvollen Bilder Dante's erinnert. Aber solche Kraft und Concentration des Ausdrucks ist eher selten bei Petrarca; der Charakter seines Bildes ist der Reichthum und die Fülle. Was er sieht und fühlt, muß er ausschmücken. Auch todt ist seine Laura kein körperloser Geist, sondern das schöne, bewunderte, angebetete Weib. Auch aus ihrem Tode hat er, wo er ihn in den Trionfi beschreibt, ein Gemälde voll Lieblichkeit gemacht. Da ist nichts Gewaltsames und Furchtbares, Alles vielmehr zart und elegant. Er vergleicht sie mit einem hellen Lichte, das nach und nach sanft erlischt; es scheint gar nicht, daß sie todt sei, sondern daß sie süß schlummere, und sie ist nicht blaß, sondern weißer als Schnee, der still vom Himmel niederfällt; in Laura ist sogar der Tod selbst schön (Trionfo della Morte, I, Ende):

Non come fiamma che per forza è spenta,
  Ma che per sè medesma si consume,
  Se n'andò in pace l'anima contenta,
A guisa d'un soave e chiaro lume
  Cui nutrimento a poco a poco manca,
  Tenendo al fin il suo usato costume.
Pallida no, ma più che neve bianca,
  Che senza vento in un bel colle fiocchi,
  Parea posar come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi,
  Essendo 'l spirto già da lei diviso,

Era quel che morir chiaman gli sciocchi.
Morte bella parea nel suo bel viso.[1])

Und vergleicht man dieses mit jenen so höchst einfachen Worten Dante's über Beatrice:

Von wahrer Milde war sie so erfüllt,
Daß sie zu sagen schien: ich bin in Frieden,

so erkennt man den großen Unterschied zwischen den beiden Dichtern; Petrarca malt die schöne Form in breiten Zügen; für Dante ist auch die Schönheit Geist.

Die Trionfi sind, wie gesagt, Petrarca's letztes Werk. 1357 waren sie schon begonnen, und er arbeitete an ihnen noch 1373, ein Jahr vor seinem Tode. Vielleicht kam ihm die Idee dazu, als er die Bedeutung der Vulgärsprache in der Literatur klarer an dem Beifall erkannte, den seine italienischen Lieder fanden; denn hier suchte er ein allegorisch-moralisches Poem zu schaffen, nach der Weise der gelehrten Dichter. Der Grundgedanke ist dieser: der Mensch läßt sich im irdischen Leben von seinen Begierden, der Liebe, besiegen; aber er befreit sich von ihnen durch die Tugend, die Keuschheit; er wird vom Tode ereilt, aber überlebt durch seinen Namen; auch der Ruhm wird jedoch von der Zeit bezwungen, der allein die Seeligkeit widersteht, das letzte Ziel des Menschen, sein Friede in Gott. So triumphirt Amore über die Menschen, die Keuschheit über Amore, der Tod über die Keuschheit, der Ruhm über den Tod, die Zeit über den Ruhm, und über die Zeit die Seeligkeit. Diese Triumphe sieht der Dichter als Vision an sich vorüberziehen, und zwar im Allgemeinen in der Form langer Processionen, welche dem personifizirten allegorischen Wesen folgen, wie man ähnliches auf den Reliefs der römischen Kunst sah, die

---

[1]) „Nicht wie eine Flamme, die gewaltsam ausgelöscht wird, sondern wie solche, die sich in sich selbst verzehrt, ging die Seele ruhig in Frieden dahin, nach Art eines sanften und hellen Lichtes, dem nach und nach die Nahrung versagt, und das fortglüht bis zuletzt in gleicher Weise. Blaß nicht, aber weißer als Schnee, der ohne Wind auf einen schönen Hügel flockt, schien sie auszuruhen wie eine Müde. Wie ein süßer Schlummer in ihren schönen Augen, da schon der Geist sie verlassen hatte, war das, was die Thoren Sterben nennen. Schön schien der Tod in ihrem schönen Antlitz."

die Triumphe der Imperatoren vorstellen. In jenen langen Zügen werden dann eine große Anzahl Personen gekennzeichnet, welche man als die Zugehörigen der triumphirenden allegorischen Figur betrachten kann, berühmte Liebende, große Männer, die eifrig nach dem Ruhme strebten, Frauen von hervorragender Tugend, u. s. w., fast sämmtlich dem Alterthume angehörig. Diese Triumphe waren eine Form, welche darauf in der Literatur sehr beliebt wurde, weil sie bequeme Gelegenheit bot, Gelehrsamkeit in Geschichte und Fabeln zu zeigen. Auch das eigene Leben des Dichters wird mit hineinverwoben; im Trionfo d'Amore findet sich die Erzählung vom Beginn seiner Liebe; die Keuschheit triumphirt in der Gestalt Laura's, und der Tod triumphirt über die Keuschheit, indem er Laura besiegt.

Das Poem ist in Terzinen geschrieben, und man hat geglaubt, daß es eine Nachahmung der göttlichen Comödie sei, und wenn auch dieses nicht eigentlich der Fall ist, so sind doch manche Aehnlichkeiten vorhanden, die einen gewissen Einfluß von Dante's Werk wahrscheinlich machen. Auch hier, in den Trionfi haben wir die Idee, mit einer Apotheose der Geliebten die Darstellung der allgemeinen Geschicke der Menschheit zu verbinden. Das übrigens, was Dante zuweilen gethan hat, wenn er kälter und seinem allegorischen Grundgedanken treuer war, daß er nämlich Cataloge von Namen statt wirklicher Personen gab, das thut Petrarca beständig; fast das ganze Gedicht besteht aus endlosen Registern. Er redet auch mit einigen unter denen, welche er vorüberkommen sieht, mit Masinissa und Sophonisba, mit Seleucus. Der Dialog mit den ersten beiden (Trionfo d'am. II) erinnert uns sofort an die Scene von Francesca und Paolo; aber wie sehr sind diese Gestalten Petrarca's verschieden von jenen! Die Erzählung Masinissa's ist trocken und leer; die tragische Begebenheit, von der sie berichtet, wird nicht vor unseren Blicken lebendig, wie da, wo Francesca redet. Der Plan des Werkes, wie der der Comödie, verlangte eine rastlose Bewegung von einem zum andern; es sind ja eben Züge welche vorübergeführt werden; damit kommt die einzelne Situation nicht zu ihrem Rechte, auch wenn sie noch so fruchtbar ist. Die Geschichte der Sophonisba war reich an Affekt, und Petrarca ihrer

Darstellung wohl gewachsen, wie das 5. Buch der Africa zeigt; aber in den Trionfi sind, vermöge der Anlage des Ganzen, die Keime der Poesie erstickt, welche in der Africa einen breiten Raum zur Entfaltung hatten, und so kommt es, daß hier, was sonst wohl nirgend geschah, Petrarca's lateinische Dichtung seine italienische an poetischem Reichthum weit übertrifft. Dante war im Stande, seine Scenen auch in den engsten Rahmen zu pressen, ohne sie zu schädigen; Petrarca nicht so; er bedurfte des Raumes, um die Mittel seiner Kunst geltend machen zu können.

In dem ganzen Poem erwärmt sich der Dichter nur da, wo es sich um Dinge handelt, die ihn selber betreffen, wo er von seiner Liebe erzählt, von Laura's Tod, ihrer Erscheinung in der Vision; es sind jene schönen Stellen, von denen schon im Zusammenhange mit dem zweiten Theile der Lieder die Rede war.

Petrarca war zu einem Werke von so großartiger Anlage nicht befähigt; was von demselben poetischen Werth hat, ist auch hier der lyrische Theil. Das eine verstand er meisterhaft, nämlich sich selber zu malen. Man hat ihn den ersten modernen Menschen genannt, und insofern mit Recht, als bei ihm zuerst die innere Welt eine selbständige Bedeutung erhält, beobachtet, analysirt und dargestellt wird. Das Mittelalter kannte kein so ausgebildetes psychologisches Leben. Der Canzoniere Petrarca's zum ersten Male in der Poesie offenbart eine menschliche Seele in ihren Kämpfen, ihren Schmerzen und Widersprüchen. Dieses ist seine große Originalität, und diejenigen haben ihn sehr schlecht verstanden, welche ihn zu einem bloßen Nachahmer machen wollten.

Anhang

bibliographischer und critischer Bemerkungen.

(Die Titel einiger Bücher, welche mir unzugänglich waren, sind in eckigen Klammern zugefügt.)

---

p. 5 ff. Ueber die Studien im Mittelalter und die lateinische Literatur Italiens in dieser Zeit s. Muratori, Antiq. Ital. III, 807 ff. Tiraboschi, Storia della Lett. Ital. (Firenze, 1805—1813), vol. III, IV. Giesebrecht, De Litterarum Studiis apud Italos primis medii aevi sæculis, Berolini, 1845 (Programm des Joachimsthalschen Gymnasiums). Comparetti, Virgilio nel Medio Evo, Livorno, 1872, vol. I. A. Ebert, Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande, vol. I, Leipzig, 1874; II, 1880. A. Bartoli, Storia della Lett. Ital. vol. I, Firenze, 1878. Bei Koerting, Die Anfänge der Renaissancelitteratur in Italien, Leipzig, 1884, sucht man vergeblich etwas über diesen Gegenstand; was zur Rechtfertigung dieses Mangels, p. 300, gesagt ist, scheint mir eine schlechte Entschuldigung. Unzugänglich blieb mir Gius. Savioli, L'Istruzione Pubblica in Italia nei secoli VIII, IX, X, in Rivista Europea, Nuova Ser. Anno X, t. XIII, XIV. — C. Celesia, Storia della Letteratura in Italia ne' secoli barbari, 2 vol. Genova, 1882, ist ganz werthlos.

p. 14 ff. Die Andeutungen über die Entwickelung der Communen und auch sonst über die politischen Verhältnisse Italiens im Mittelalter lehnen sich, wie man leicht sehen wird, an C. Hegel, Geschichte der Städteverfassung von Italien, 2 Bde. Leipzig, 1847.

p. 23. Ueber die Literatur von Monte Cassino s. Petrus Diaconus, De Viris Illustribus Casinensibus, ed. B. Mari, Lutetiae Paris. 1666 (auch Muratori, Script. VI, 9), cap. 19 ff. Gedichte von Alphanus in großer Zahl bei Ughelli, Italia Sacra (Venetiis, 1722) t. X, Appendix, p. 47—78. Ein Gedicht von Gaiferius bei Tosti, Storia della Badia di Monte-Cassino, Napoli, 1842, I, 414 ff. Von beiden solche bei Ozanam, Documents Inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie, Paris, 1850, p. 259 ff. Die vollständigere Arbeit von Giesebrecht, wo sich ebenfalls deren finden sollen, blieb mir unbekannt. — Amatus, publ. von Champollion-Figeac: L'ystoire de li

Normant par Aimé, moine de Mont-Cassin, Paris, 1835. Ueber Albericus s. Rockinger, Sitzungsber. der bayer. Acad. d. W. Jahrg. 1861, vol. I, 126; die beiden zuerst genannten Schriften A.'s sind publizirt von Rockinger, in Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte, Band IX, München, 1863. Die Dictaminum Radii sind ungedruckt; eine Hs. auf der Breslauer Universitätsbibl. IV, Oct. 11.

p. 31. Sancti Petri Damiani Opera Omnia, Bassani, 1783. Joseph Kleinermanns, Der heil. Petrus Damiani, Steyl, 1882.

p. 35. Anselmi Opera, in Migne, Patrologia, Ser. Lat. t. 158 und 159. Ch. de Rémusat, Saint Anselme de Cantorbéry, Paris, 1853.

p. 38. Zu den Grammatikern, Briefstellern und Formelbüchern die beiden angeführten Arbeiten Rockingers, auch T. Casini, La Coltura Bolognese dei Secoli XII e XIII, in Giornale Storico della Lett. Ital. Anno I, vol. 1, p. 5 ff.

p. 40. Ugo Balzani, Early Chroniclers of Europe, Italy, London, 1883 [dann auch italienisch erschienen: Le Cronache Italiane nel medio evo, Milano, 1884], ist gerade für diese Epoche sehr unzureichend.

p. 41. [Die Schrift Sanzanome's auch in Documenti di Storia Italiana der Deputazione Toscana di Storia Patria, Firenze, 1876].

p. 42. Woher stammt Boncompagno's Sentenz über Italien als Domina Provinciarum, welche sich nicht bloß bei Dante, sondern auch bei Bono Giamboni, Introduz. alle Virtù, cap. 47, wiederfindet? Im Corpus Juris, wo man sie nach Boncompagno's Ausdrucksweise zu suchen geneigt wäre, steht sie, wie mir ein bedeutender Jurist sagt, nicht. Sie beruht darauf, daß Italien im römischen Reiche nicht Provinz und nicht tributpflichtig war.

p. 43. Unzugänglich blieb mir das jüngst von Monaci in einem vatican. Ms. entdeckte historische Gedicht über Barbarossa, welches gedruckt sein soll in Archivio della Società Romana di Storia Patria, vol. I.

p. 43. Henricus Septimellensis' Gedicht ist gedruckt bei Leyser, Historia poetarum et poematum Medii Aevi, Halae Magdeb. 1721, p. 453 ff. und Henrici Septimellensis alias Sammariensis Elegia de Diversitate Fortunae ex Mss. Mediceo et altero cl. et illustr. viri A. Magliabechii, ohne Ort und Jahr; hier folgt ein Tractatus de septem virtutibus. [Auch mit ital. Uebers., von Manni publizirt, Firenze, 1730, und Arrighetto ovvero trattato contro all'avversità, ecc. con testo latino, Milano, 1832].

p. 45. Boncompagno's Stelle gegen die Grammatiker von Orléans steht zu Anfang des Liber decem tabularum und ist publizirt von Delisle, Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France, 1869, p. 152.

p. 46. Ueber den Charakter der lateinischen Poesie im Mittelalter die vortrefflichen Bemerkungen bei Comparetti, Virgilio, I, 215 f., auch Pannenborg, l. c. p. 191—238, und Kuno Francke, l. c.

p. 47. Das Lied von Moranbus jetzt vollständig bei Fr. Novati, Carmina Medii Aevi, Firenze, Libreria Dante, 1883, p. 69. Die Pier della Vigna

beigelegte Satire zuletzt bei Huillard-Bréholles, Vie et Correspondance de Pierre de la Vigne, Paris, 1865, p. 402 ff. Die Siegeslieder Parma's nach Friedrichs II. Niederlage (1248) zuletzt Mon. Germ. Script. t. XVIII. Zwei Rhythmen des Riccardo da S. Germano in seiner Chronik, bei Muratori, Script. VII, 970 und 993. s. noch andere citirt bei Giesebrecht, Die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder, Allgem. Monatsschrift für Wissensch. und Lit. Jahrg. 1853, p. 41. Rhythmische Poesieen giebt es natürlich auch vorher in Italien genug; aber sie sind anderen Charakters. Bemerkt sei, daß das bekannte Gedicht Viri venerabiles, viri litterati, welches als Praedicatio Goliae bei Wright, Walter Mapes, p. 31 steht, sich auch am Ende des Pantheon als Werk Gottfrieds von Viterbo findet, Mon. Germ. Script. XXII, p. 305. — Daß die Italiener an der Goliardendichtung kaum Theil nahmen, war die Ansicht Giesebrechts, l. c. Nachdem dieselbe von Burckhardt und Bartoli bestritten worden, ward sie sehr gut vertheidigt von Alfredo Straccali: I Goliardi ovvero I Clerici Vagantes delle Università Medievali, Firenze, 1880; doch die Gründe, mit denen er das Fehlen dieser Poesie erklärt, scheinen mir falsch. Novati, l. c. p. 9, hält das Urtheil Giesebrechts und Straccali's für vorschnell, ehe man die Bibliotheken durchforscht habe. Aber die Sammlung goliardischer Poesieen, welche er selbst giebt, ist sehr klein, enthält keine Stücke von Bedeutung, keine, die älter als das 13. Jahrh., und von den meisten läßt sich nicht einmal sagen, ob sie italienischen Ursprungs sind.

p. 48. Ueber die ältesten Spuren des Italienischen die kleine, aber lehrreiche Schrift von L. Morandi, Origine della Lingua Italiana, Città di Castello, 1883, p. 51 ff. Andrea Gloria, Del Volgare Illustre dal secolo VII fino a Dante, Venezia, 1880, zeigte durch Zusammensetzung künstlicher Schriftstücke mit den vulgären Worten, welche er aus den Urkunden sammelte, wie reich diese an solchen Elementen sind; seine Idee der Scheidung eines volgare illustre schon in jenen Zeiten halte ich für irrig. Die sardinischen Urkunden des 12. Jahrh. bei Muratori, De Origine linguae ital. in Antiq. Ital. II, 1051, 1053, 1059; bei Pasq. Tola, Codex Diplomaticus Sardiniae, I, 149, ꝛc. (Historiae Patriae Monumenta, t. X, Augustae Taurin. 1861) und Stengel, in Rivista di Filologia Romanza, I, 52 (cf. ib. 123). Ueber die ältesten Inschriften, die zum großen Theil unecht oder verdächtig sind, Baudi di Vesme, Propugnatore, V, 1°, p. 5 ff. und Di Giovanni, Dell'Uso del Volgare in Sardegna e in Sicilia ne' sec. XII e XIII, Palermo, 1866 (auch abgedr. in Filologia e Letteratura Siciliana, Palermo, 1871). Daß die 2 sicil. Urkunden, die aus dem 12. Jahrh. sein sollten, vielmehr aus dem 16. sind, Böhmer, Roman. Stud. III, 159 ff. Bei dem Epitaph in der Kirche S. Giovanni Battista in Erice war das Jahr 1000 wissentliche Fälschung aus 1606, wie Antonio Salinas gezeigt hat, s. Giornale Storico della Lett. Ital. I, 508 f. Die einstige gereimte 4zeilige Inschrift im Dome von Ferrara, die von 1135 sein sollte, und gegen deren Alter Tiraboschi wichtige Bedenken hatte, hält Monaci jetzt für authentisch, s. Morandi, l. c. p. 63. Hier auch

die 4 Verse auf einen Sieg der Einwohner von Belluno und in deren Mundart, vom Jahre 1196, aber überliefert nur in einem Werke von 1607.

p. 48 ff. Ueber die Carte d'Arborea das Gutachten der Berliner Akademie der W. in den Monatsberichten, 1870, p. 64 ff. Girolamo Vitelli, Delle Carte d'Arborea e delle Poesie in esse contenute, im Propugnatore, III. 1°, 255 ff. und 2°, 436 ff. Auch Bartoli, Storia della Lett. Ital. II, 389 ff. Mit Vitelli's Arbeit war eigentlich die Sache abgemacht. — Zum Ritmo Cassinese D'Ancona, Propugnatore, VII, 2°, 394 ff. J. Giorgi und G. Navone in Riv. di Fil. Rom. II, 91. Böhmer, Roman. Stud. III, 143 ff. (Herstellungsversuch mit mancher Willkürlichkeit). Monaci will ihn wieder in das 12. Jahrh. setzen, s. Morandi, l. c. p. 65. Seine Gründe sind abzuwarten. Zu Messer Folcacchieri, Curzio Mazzi, Folcacchiero Folcacchieri rimatore senese del sec. XIII, per nozze Banchi-Brini, Firenze, 1878, und A. Borgognoni, Studi d'erudizione e d'arte, II, 209—216, Bologna, 1878.

p. 50. In gewissen annalistischen Notizen über Florenz in einer vatican. Hs. des 12. Jahrh. hat bei dem Jahre 1147 der Schreiber einige Verse zugesetzt; der letzte scheint italienisch: Male de oculis famuli maris; s. diese bei Hartwig. Quell. und Forsch. II (Halle, 1880), p. 4, und jetzt in Heliotypie in Monaci's Archivio Paleografico Italiano, fasc. I (Roma, 1882), tav. 7. Ist es ein Volkslied? Die Vermuthung von Hartwig scheint mir grundlos.

p. 53. Es sei bemerkt, daß Peire Vidal das Königreich, zu dessen Eroberung er Richard Löwenherz auffordert, das von Palermo und Risa, d. i. Reggio, nennt; Risa, der gewöhnliche Name in den alten Rittergedichten für Reggio in Calabrien, ist nach der einen Handschr. statt des Frisa bei Bartsch zu lesen. — Ueber Peire de la Cavarana oder Caravana, s. Canello, Giornale di Fil. Rom. III, 2, 1 ff. und Oscar Schultz, in Zeitschr. f. roman. Phil. VII, 182 ff., auch Casini, Giorn. Stor. Lett. Ital. II, 396 f. — Das Lied von Uc de S. Circ hat Diez (Leben und Werke der Troubadours, p. 421) vor 1217 gesetzt; er ist leicht zu entschuldigen, da er das Gedicht nur aus Millots Uebersetzung kannte. Der in der 2. Strophe als Ketzer Geschmähte ist natürlich Friedrich II. selber; der Graf von Toulouse, der angeklagt wird, Friedrichs Parthei zu nehmen, ist Raimund VII. († 1249), nicht der (schon 1222 gestorbene) Raimund VI.; Schwager Peters von Aragon waren sie beide, da Vater und Sohn Schwestern geheirathet hatten. Die Strophe will nicht sagen, daß der Graf gegenwärtig aus seinen Besitzungen vertrieben sei, sondern, daß es ihm einmal so gegangen und wieder so gehen könne; das konnte der Dichter auch von Raimund VII. sagen; denn, wenn er auch zur Zeit des Albigenserkrieges noch nicht regierte, wurde er doch gleichfalls vertrieben. Raimund VII. ward 1244 von Friedrich zu Verhandlungen mit der Curie verwendet (s. Huillard-Bréholles, Hist. Dipl. Fridr. II., p. CDLXI), ebenso 1248 (November) Amadeus von Savoyen und sein Bruder Thomas, der 1246 die Grafschaft Flandern verloren hatte und damals von der Parthei der Kirche zu der des Kaisers übertrat (ib. p. CDLXVIII). Darauf werden Uc's Worte

gehen: Ges Flandres ni Savoya nol devon mantener. Das Ganze bezieht sich offenbar auf die Zeit des heftigsten Kampfes zwischen Papst und Kaiser (nach 1245). Der Guido Guerra, an den sich Uc wendet, ist der 1272 gestorbene Graf von Dovadola (cf. Witte, Danteforsch. II, 232). Der Sier Ugoli wird nach dem Titel ein Notar sein. Vielleicht lassen sich die anderen genannten Personen noch identifiziren, der Venetianer Michele Morosini, ein Bernart de Fosc (l. del Fiesc?), ein Herr Guillami (Guglielmino) zu falhensa (l. Faenza?), ein elieg von Valensa.

p. 56. Auf die Verwandtschaft des Planh auf Blacatz mit Dante's Invektive gegen die Fürsten im Purg. machte Monaci aufmerksam, Riv. di Fil. Rom. I, 198, n. — Ueber die provenzalisch dichtenden Italiener im Allgemeinen jetzt die vortreffliche Arbeit von O. Schultz, Die Lebensverhältnisse der ital. Trobadors, in Ztschrft. f. rom. Phil. VII, 177 ff. Dazu noch Casini, in Giorn. Stor. della Lett. Ital. II, 399 ff. Von einem der Dichter liegt eine critische Ausgabe vor: Der Troubadour Bertolome Zorzi, herausg. von E. Levy, Halle, 1883.

p. 56. Einige Italianismen hat Levy allerdings bei Zorzi in seinen Anmerkungen nachgewiesen. Zu p. 85 (4, 9) sei bemerkt, daß der Conjunktiv der 1. Conjug. auf — a wirklich auch in Zorzi's Mundart, dem Venetianischen, vorhanden war, und sich z. B. bei Fra Paolino Minorita (XXXIV, 16; XXXVI, 10) und in Francesco di Vanozzo's Frottola, Jahrb. V, 334, 336, findet.

p. 57. Die Sammlung der sogen. Briefe Pier della Vigna's geben die Mss. in sehr verschiedenem Umfange und sehr verschiedener Zusammensetzung, s. darüber Huillard-Bréholles, Vie et Correspondance de Pierre de la Vigne, Paris, 1865, p. 249 ff. Ich benutzte die Ausgabe von Scharbius: Epistolarum Petri de Vineis libri VI, Basileae, 1566, welche, wie alle alten Drucke, nur die eine Form der Sammlung giebt. Viele der interessantesten Stücke hat H.-B. l. c. p. 289 aus den Hss. publizirt.

p. 59. Ueber Friedrichs II. Hof Huillard-Bréholles, in dem eben citirten Buche, und Hist. Dipl. Frid. II., Paris, 1859, vol. I, p. CLXXVII ff., CXCIV, u. s. w.

p. 60 ff. Ueber die ältesten italienischen Dichter: A. Bartoli, I Primi due Secoli della Letteratura Italiana, Milano, 1880 (seit 1871 in Lieferungen erschienen); ders. Storia della Letteratura Ital. vol. II, Firenze, 1879. A. Gaspary, Die Sicilianische Dichterschule des 13. Jahrh. Berlin, 1878. Sammlungen der Lieder: Poeti del Primo Secolo della Lingua Ital. (von Valeriani und Lamprebi), Firenze, 1816, 2 Bände. Raccolta di Rime Antiche Toscane (vom Marchese Villarosa), Palermo, 1817, 4 Bände. Trucchi, Poesie Italiane Inedite, Prato, 1846, 4 Bände. Nannucci, Manuale della Lett. del Primo Secolo, 2a ed. Firenze, 1856 [3a ed. ib. 1878]. D'Ancona e Comparetti, Le Antiche Rime Volgari secondo la lezione del cod. Vat. 3793, vol. I, Bologna, 1875; II, ib. 1881; [III, 1884]. Abdruck der Handschr.

Chigi von Monaci und Molteni: Il Canzoniere Chigiano L. VIII. 305. Bologna, 1877. Der Abdruck des Cod. Palatinus 418 begonnen von Bartoli und Casini im Propugnatore, XIV, fortgesetzt in XVII. Der Abdruck des Cod. Laurentianus 9. 63 begonnen von Casini: Testi Inediti di Antiche Rime Volgari, vol. I, Bologna, 1883. Für weitere Literatur s. die Anführungen bei D'Ancona, Bartoli und Gaspary, und für die Bibliographie der ganzen älteren Zeit: Fr. Zambrini, Le Opere Volgari a stampa dei secoli XIII e XIV, 4. Aufl. Bologna, 1878.

p. 66. Daß die lyrische Dichtung stets für die Musik bestimmt war, ist bekannt. Von dieser Beziehung zur Musik spricht Dante de vulg. el. Im Cod. Vat. 3214 steht bei Lemmo Orlandi's Gedicht Lontana dimoranza (no. 139) vermerkt: Et Casella diede il suono, d. h. der berühmte von Dante im Purg. gefeierte Componist. In derselben Handschr. bei dem Liede von Lapo degli Uberti Gentil mia donna, la virtù d'amore (no. 148) heißt es: E Mino d'Arezzo diede la nota; dieser Componist ist bekannt durch Boccaccio, Decam. X, 7. Im Purgat. II, 112, singt Casella Dante's philosophisch-allegorische Canzone Amor che nella mente mi ragiona. Im 14. Jahrhundert findet sich die Bezeichnung von Componisten oft. Wie spät noch z. B. Petrarca's Sonett: Pace non trovo gesungen wurde, sieht man daraus, daß eine Lauda des 15. Jahrh. es für seine Melodie angiebt, s. D'Ancona, La Poesia Popolare Italiana, Livorno, 1878, p. 435.

p. 66. Diez, Altromanische Sprachdenkmale, Bonn, 1846, p. 100, schien der ital. 11silb. Vers, trotz der Verschiedenheiten, mit dem provenzalischen 10silbigen in historischem Zusammenhange zu stehen. Rajna, Le Origini dell' Epopea Francese, Firenze, 1884, p. 515 f. glaubt, daß er sicherlich aus Frankreich stamme. Seine Argumentation scheint mir nicht völlig überzeugend.

p. 66. Daß das Sonett nur eine dreitheilige Strophe ist, sagte Mussafia, Cinque Sonetti Antichi, in Sitzungsber. der Wiener Akad. d. W. ph. hist. Cl. 76, 380, und hatte es schon 1864 im Borghini gesagt. Eine Canzone, deren Strophen wirkliche Sonettform haben, citirte Casini, Sulle Forme Metriche Italiane, Firenze, 1884, p. 37 (von Guittone). Eine solche von Jacopone da Todi: Chi ne saria credente udendo dire (publ. von Sorio, Opuscoli Religiosi di Modena, Ser. II, t. III) paßt noch besser, da sie in 11 silbigen Versen ist. A. Borgognoni, in Nuova Antologia, Ser. II, vol. 13, p. 243 ff. (1879) wollte das Sonett aus der Balladenstrophe mit wiederholter Ripresa ableiten, was sehr unnöthig ist; schon, giebt es Balladen, in denen die Volta im Verhältniß zu den Mutationen so kurz wäre? — Der Vergleich mit den provenz. coblas esparsas ist von Tobler, in Jenaer Literaturzeit. 1878, no. 47, p. 669.

p. 67. Der Name Discordo für die besprochene metrische Gattung steht schon im Codex Redianus, no. 110. Ueber die provenz. Lays P. Meyer, Le

Roman de Flamenca, Paris, 1865, p. 279, n. 1, und solche von Bartsch publizirt, Ztschr. f. rom. Phil. I, 61 ff.

p. 68. Eine vortreffliche Darstellung der alten Dichtersprache nach den Handschr. von N. Cair, Le Origini della lingua poetica italiana, Firenze, 1880. Bezüglich des Streites über die Sprache der sicilianischen Gedichte die bei Gaspary, Sicil. Dichterschule, p. 140 ff. citirte Literatur; ferner Bartoli, Stor. Lett. Ital. II, 175 ff. M. Arbizzone, Della Lingua in cui composero i poeti siciliani del sec. XIII, Palermo, 1882 (unbedeutend). Di Giovanni, Del Volgare usato da' primi poeti siciliani, Discorso letto alla R. Accademia di Sc. e Lett. di Palermo, Giugno 1879 [abgedr. auch in Filologia e Lett. Sicil. III].

p. 70. Ueber die Spuren originellerer Dichtung bei den Sicilianern ein interessanter Artikel von G. Salvadori: Prima di Dante, in Fanfulla della Domenica, Roma, 10. September 1882, wo es freilich nicht an Uebertreibung fehlt.

p. 75. Monaci hat in seinem Archivio Paleografico Italiano, fasc. I (Roma, 1882), tav. 8—10 die ganze Rosa Fresca in Heliotypie wiedergeben lassen, tav. 11 die betreffende Seite von Colocci's Inder, tav. 12—14 die Stelle aus Colocci's Papieren, wo das Gedicht citirt und der Dichter genannt wird. In den Notizie wies Monaci nach, wie das Ciulo nur in Ubaldini's Versehen seinen Ursprung hat, ferner daß Allacci keine andere Handschr. als die vatican. kannte. Doch glaubt Monaci, daß Colocci noch ein Manuscr. gekannt und da vielleicht den Namen Cielo dal Camo gefunden habe. Das ist möglich, doch durchaus nicht gewiß, und darf man das Zeugniß über den Namen aus einer so critiklosen Zeit gläubig aufnehmen, ohne die Art der Quelle zu kennen? Konnte sich nicht Colocci irren, wie sich Ubaldini irrte, und vielleicht schlimmer? — Das Gedicht selbst und Alles, was über dasselbe gesagt worden ist, bei D'Ancona, Antiche Rime Volgari, I, p. 165—377, und in neuem Abdruck bei D'Ancona, Studj sulla Letteratura Ital. de' primi secoli, Ancona, 1884, p. 241 ff., wo der Anhang p. 386 ff. den weiteren Gang der Polemik bis auf die jüngste Zeit darstellt.

p. 77. Biographische Notizen zu den Toskanern und Romagnolen: Buonagiunta di Riccomo Orbicciani degli Overardi kommt vor in einem Document vom 18. Mai 1295 und solchem vom 6. Dezember 1296, s. Carlo Minutoli, in Dante e il suo Secolo (Firenze, 1865), p. 223. Ein Gallus judex Agnelli unter den pisanischen Gesandten zum Concil von Lyon, 1275, s. Muratori, Script. XXIV, 682. — Von Ugolino Buzzuola ist nur ein Sonett in der Literatursprache, und eins in romagnolischer Mundart erhalten (Ocli del conte ondeo mender nego, im Cod. Vat. 3214, als vorletztes, gedruckt bei Crescimbeni, Istoria della Volgar Poesia, Venezia, 1730, III, 80, und Grion, Pozzo di S. Patrizio, Bologna, 1870, p. 24). Daß das Bucciola Dante's nur ein Beiname Ugolino's ist und sich nicht auf Tommaso mitbezieht, soll Andrea Zannoni gezeigt haben, citirt von Giuliani, Opere Latine di Dante,

I, 137 (Firenze, 1878). Salimbene nennt Hugolinus Buzola unter dem Jahre 1250 als praecipuus in der Familie der Alberghetti, p. 184. 2 Verse von Ugolino Bozuola citirt Francesco da Barberino, Reggimento, I, 3, und im Commentar zu den Documenti d'amore sagt er, er habe ihn persönlich gekannt, und bespricht ein italienisches Lehrgedicht von ihm (in idiomate Faventinorum) De salutandi modis, s. die Stelle bei Zambrini, Op. volg. p. 208 f.

p. 79. Die beiden provenz. Sonette von Dante da Majano in Archiv f. das Stud. der neueren Sprachen, 33, 411. Das eine auch in Bartsch, Chrestomathie Provençale, 4. Aufl. p. 319, und Nannucci, Man. I, 326. Daß das Gedicht Lanfranchi's: Valenz senher reis dels Aragones ein Sonett ist, s. Giornale di Fil. Rom. IV, 220; es fällt um 1284, s. O. Schultz, Ztschr. f. rom. Ph. VII, 230. A. Borgognoni, Dante da Majano, Ravenna, 1882, suchte den ganzen Dante da Majano mit seinen ital. und prov. Gedichten als eine Fälschung zu erweisen. Daß seine Gründe sehr mangelhaft waren, zeigte Fr. Novati, Dante da Majano ed Adolfo Borgognoni, Ancona, 1883, und constatirte urkundlich, daß ein Dante da Majano wirklich Anfang des 14. Jahrh. lebte. — Ueber die Bestimmung des Donat Proensal Stengel, Die beiden ältesten prov. Grammatiken, Marburg, 1878, p. 131, und D'Ovidio in Giorn. Stor. della Lett. Ital. II, 1 ff. Auch P. Merlo, ib. III, 218 ff. und Gröber, in Ztsch. f. rom. Ph. VIII, 112 ff., der bemerkt, daß der pisaner Anzian von 1264 nicht de Mora, sondern Mori oder de Moris genannt wird. Er weist einen Jacobus de Mora als Zeugen in der Marca Trevisana am 8. Oktober 1243 nach. Ein Jacobus de Morra war bei einer Verschwörung gegen Friedrich II. betheiligt und kommt mehrfach im Epistolar des Petrus de Vinea vor. — Die Bearbeitung der Razos von Terramagnino, in Romania, VIII, 184 ff.

p. 82. Der Name Canzone quivoca oder quivica in der redianischen Hs. Antonio da Tempo handelt über solche Reimweise p. 160 ff. der Ausg. von Grion (Delle Rime Volgari, Trattato di A. da Tempo, Bologna, 1869). Gidino da Sommacampagna (Trattato dei Ritmi Volgari, herausg. von Giuliari, Bologna, 1870) von den sonetti equivoci p. 171 ff.

p. 86. Die politischen Sonette der florentiner Notare in der vatican. Hs. 3793, gedruckt zum Theil bei Trucchi, I, 182 ff., Cherrier, Histoire de la Lutte des Papes et des Empereurs, etc. IV (Paris, 1851) p. 527 ff., eines bei Grion, Pozzo, p. 46. — Das Gedicht Don Arrigo's aus derselben Hs. bei Trucchi, I, 79 und Cherrier, l. c. p. 531. Ueber alle diese Gedichte D'Ancona, La Politica nella Poesia del Secolo XIII e XIV, in Nuova Antologia, IV, 5 ff.

p. 88. Die wenigen Nachrichten über Guittone's Leben bei Bottari, Lettere di Fra Guittone d'Arezzo, Roma, 1745, Einleitung, und Tiraboschi, Stor. Lett. IV, 400 ff. [L. Romanelli, Di Guittone d'Arezzo e delle sue opere, Campobasso, 1875]. P. Vigo, Delle Rime di Fra Guittone d'Arezzo, in Giornale di Fil. Rom. II, 19 ff. Guittone's Gedichte herausg. von L.

Valeriani: Rime di Fra Guittone d'Arezzo, Firenze, 1828, wovon die Ausg. Firenze, 1867, ein Abdruck. — Ueber Guittone's Prosa Galvani, in Propugnatore, IV, 1°, p. 12 f. Die Briefe Guittone's sind, die 8 poetischen mitgerechnet, 35, die anderen 5 solche, die an ihn gerichtet sind, alle im Codex Redianus 9 der Laurentiana. Redi besaß eine größere Sammlung von 64 Briefen, wie eine Bemerkung im Codex sagt. Ein Brief Guittone's an die Commune von Florenz nach der Niederlage der Aretiner 1289 ist erwähnt in einer Chronik bei Hartwig, Quell. und Forsch. II, 231.

p. 92. Daß die gewaltsamen Transpositionen der Pisaner aus Nachahmung des lateinischen Styles entsprangen, hat D'Ancona bemerkt, in Nuova Antol. Ser. II, vol. XII, p. 173.

p. 93. Nach Carducci, zu Dante, Vita Nuova, ed. D'Ancona, Pisa, 1884, p. 59 f. wäre der Unterschied zwischen sonetto doppio und sonetto rinterzato der, daß im ersteren in die Terzette ein oder zwei Settenarien geschoben sind, im letzteren außerdem ein Undenar. Es fragt sich, ob die Hss. diese Scheidung bestätigen. Quadernarien von 10 Versen haben, nach Trucchi (I, 152), auch Pacino Angiolieri und Chiaro Davanzati. Doppelte Sonette von 28 Versen das Monte's bei Grion, Pozzo, p. 46, und das bei Cherrier, IV, 527, sowie Schiatta's Antwort; so auch nach Grion Monte's Sonette in Cod. Vat. 3793, no. 619 f.

p. 94. Die Ballade Et donali conforto bei Grion, Il Serventese di Ciullo d'Alcamo, Bologna, 1871, p. 42. Ueber die Ballade im Allgemeinen Carducci, Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV, Imola, 1876 (in Wirklichkeit 1878), p. 56.

p. 97. Chiaro's Plazer-Sonette bei D'Ancona, Venti Sonetti Inediti, in Propugn. VI, 1°, no. 8 ff. Eine Strophe aus ungedruckter Canzone Chiaro's, wo er sich dem dolce stil nuovo zu nähern sucht, giebt D'Ancona zu Vita Nuova (Pisa, 1884), p. 144.

p. 102. Ueber einige geringe Reste toskanischer Volkslieder aus dem 13. Jahrh. D'Ancona, La Poesia Popolare Italiana, Livorno, 1878, p. 8 ff.

p. 103. Das Biographische über Guido Guinicelli giebt Gaetano Monti bei Fantuzzi, Notizie degli Scrittori Bolognesi, t. IV (1784), p. 345 ff. Hier noch die Bemerkung, daß er mit Beatrice aus der edlen Familie della Fratta vermählt war. S. Grion, Guido Guinicelli e Dino Compagni, in Propugnatore, II, 2°, p. 274 ff. ist, wie alle Schriften Grions, mit großer Vorsicht zu benutzen. Uebrigens bin ich nicht ganz sicher, ob G. Monti den richtigen Guido traf, da, wie er selbst sagt, der Name Guido und Guinicelli im Hause der Principi häufig war. — T. Casini, Le Rime dei Poeti Bolognesi del sec. XIII, Bologna, 1881, giebt sämmtliche Gedichte von Bolognesen der Zeit, mit vollständiger Bibliographie.

p. 106. Daß diese spirituale, mystische Liebe bei Guinicelli, Cavalcanti, Dante aus der ritterlich sinnlichen entsprang, ist öfters bemerkt worden, besonders treffend und geistvoll von G. Paris, Romania, XII, 522. Beide sind sehr

verschieden; aber auch für die spirituale dauern die Verhältnisse der ritterlichen Liebe fort; auch hier ist die Dame die Herrin; auch hier hat Liebe mit Ehe weder als Gegenwart noch als Zukunft etwas zu thun.

p. 108. Ueber Guido Ghisilieri G. Monti, l. c. p. 145 ff. Ueber Fabrizio ders. ib. III, 282 ff. In der Hs. Barberini XLV, 47 heißt er Fabruzo de Perosa, s. Casini, p. 370 f. Monti vermuthete, daß er verbannt sich nach Perugia zurückzog. Unsichere Vermuthungen über Onesto's Persönlichkeit bei Monti, l. c. VI, 181 f. Als Dante sein de el. vulg. schrieb, war er schon todt, da er (I, 15) unter den doctores qui fuerunt genannt ist.

p. 109 f. Die bolognesische Volksdichtung des 13. Jahrh. besprochen bei Casini, La Coltura Bolognese ecc. Giorn. Stor. Lett. It. I, 26 ff. Carducci, Intorno ad alcune Rime dei secoli XIII e XIV ritrovate nei memoriali dell' archivio notarile di Bologna, Imola, 1876 (in Wahrheit 1878). Die Gedichte auch Carducci, Cantilene e Ballate, Strambotti e Madrigali nei secoli XIII e XIV, Pisa, 1871, p. 39 ff. Casini, Rime, p. 173 ff. — Im Liedchen von der Nachtigall nehmen Carducci und Casini (p. 174) ohne Grund 12 silbige Verse mit Binnenreim an; auch die Ripresa ist 2 zeilig; daß da der erste Vers reimlos, ist ja sehr gewöhnlich; Carducci druckt die Ripresa auch 2 zeilig, was dann doch sehr inconsequent ist. — Schwerlich hat Carducci, Intorno, ecc. p. 77, Recht, in diesem Liedchen von der Nachtigall Anspielung, wenigstens allegorische auf ein Ereigniß anzunehmen, che dovè aver commosso le menti e i cuori ai giorni in cui quella poesia fu cantata. Man verkennt den unschuldigen Charakter dieser Poesie, wenn man dergleichen darin wittert.

p. 110 f. Das Serventese der Geremei und Lambertazzi ward 1841 von U. Guidi publizirt; die Hs. ist jetzt nicht bekannt; es ist abgedruckt bei Casini, Rime, p. 197 ff. Ueber das italienische Serventese Carducci zu Vita Nuova (ed. 1884), p. 53—56, und dazu noch Bemerkungen im Literaturblatt für germ. und rom. Phil. 1884, p. 151. Bemerkenswerth ist auch, daß gerade ein italienischer Troubadour Zorzi zwei Mal ein Liebeslied Serventese genannt hat, s. Levy, Der Troub. Bert. Zorzi, Halle, 1883, p. 25. Das Serventese diente auch mit Vorliebe zu Aufzählungen, so hier in dem der Geremei und Lambertazzi, v. 225 ff. für die lange Liste der Adelsfamilien Bologna's. Aufzählende Serventesen waren dann das verlorene Dante's auf die 60 schönsten Frauen von Florenz und dasjenige Pucci's gleichen Inhaltes. Die Form des ital. Serventese, d. h. die eigenthümliche Verkettung durch den Kurzvers findet sich provenz. z. B. bei Raimon de Miraval in dem Liebesbriefe, Bartsch, Denkm. p. 127; altfz. bei Rustebeuf und anderen, s. Tobler, Vom französ. Versbau, 2. Aufl. Leipzig, 1883, p. 13. Desgl. die Bestournée par Richart, bei Stengel, Cod. Digby, p. 118 ff. Es ist eine Fatrasie. So auch in einer Fatrasie von Philippe de Remi, s. Roman. Stud. IV, 407.

p. 112. Saladino wird von Pavia genannt in den Poeti del primo Sec. I, 433. Der Cod. Chigi, no. 245, und der Cod. Palat. fol. 63, haben

einfach Saladino ohne Angabe der Vaterstadt. Ein Saladinus Notarius Cancellariae in Pisa 1270, s. Muratori, Script. XXIV, 677; ein Saladinus Notarius de Acqui unter den pisanischen Gesandten zum Concil von Lyon 1275, ib. 682. Ein Saladino, uomo di corte, d. i. Spielmann, der einmal in Sicilien war, im Novellino, no. 40. — Das sogen. Lamento della sposa padovana zuletzt gedruckt bei Carducci, Cant. e Ball. p. 22 ff. Eine Bemerkung über die Sprache bei Ascoli, Archivio Glottologico Ital. I, 421, n. Daß der Anfang fehlt, vermuthet auch Bartoli, Stor. Lett. II, 98, hat aber v. 55 mißverstanden, woher seine ganze Auffassung unhaltbar wird. Auf welchen Kreuzzug spielt das Gedicht an? Carducci meint, auf den von Urban IV. gepredigten; aber hat er je einen gepredigt außer dem gegen Manfred und die Sarazenen von Nocera, an den man doch nicht denken kann? D'Ancona, Poesia Pop. p. 18, möchte das Gedicht auf den Kreuzzug von 1204 beziehen, weil an diesem die Venetianer Theil nahmen. Doch konnte nicht ein Paduaner auch einen anderen Zug mitmachen, z. B. den Friedrichs II.? Uebrigens bestimmt sich durch den Kreuzzug nicht die Epoche des Gedichtes, welches retrospektiv sein kann. — Ein Spezimen mundartlicher Hofpoesie im Norden wäre die Canzone über die Leiden der Minne, publ. von Mussafia, Rivista di Fil. Rom. II, 65 ff. Doch dürfte sie aus späterer Zeit sein.

p. 113 f. Der Verfasser der Bataille Loquifer will in Sicilien gewesen sein und durch Vortragen seines Gedichtes viel Geld verdient haben, was aber eine Jongleurlüge sein kann, s. Gautier, Epop. frses. I, 215, n. und G. Paris, Romania, IV, 471; nach G. Paris, ib. V, 110, ist wohl auch Aliscans in Sicilien geschrieben; dieses war zur Normannenzeit. — Die Chronik des Martino da Canale publ. von Polidori, Archivio Stor. Ital. t. VIII. Ueber die Stelle Dante's, die viel umstritten worden, s. zuletzt Witte, Jenaer Lit. Zeit. 1879, p. 381, und Böhmer, Roman. Stud. IV, 114. Daß Dante mit dem vulgare prosaïcum nicht etwa auch Romane in Versen meinte, zeigte Böhmer, s. auch G. Paris, Rom. X, 479, n. — Rusticiano: P. Paris, Les Manuscrits François de la Bibl. du Roy, Paris, 1838, vol. II, 355 ff. III, 56 ff. A. Bartoli, I Viaggi di Marco Polo, Firenze, 1863, p. LV ff.

p. 114. Gui de Nanteuil s. P. Meyer in der Ausgabe des Gedichtes in Anciens Poètes de la France, Paris, 1861, p. XXIV ff. Dort, p. XXV der Vers: Car amor ne rechert rens for che gentilixe, der Anklang an Guinicelli scheint. Bruchstücke von Aliscans nach Ms. VIII der Marciana in Kellers Romvart, Mannheim, 1844, p. 29 ff. In demselben Buche Mittheilungen aus allen übrigen Texten, von denen hier die Rede ist. Aspremont theilweise bei Bekker in den phil. und histor. Abhandl. der kgl. Akad. d. W. in Berlin aus d. Jahre 1839, p. 252 ff. Ueber die Hss. von S. Marco auch P. Lacroix bei Champollion-Figeac, Documents Historiques Inédits, III (Paris, 1847), p. 345 ff.

p. 115. Daß der Jean von Navarra und der Gautier von Aragon in der Entrée erfunden, ist die Ansicht Gautiers, Epop. II, 328, und die von

G. Paris, Histoire Poétique de Charlemagne, Paris, 1865, p. 175. Dagegen Stengel, Ztschr. f. rom. Phil. V, 380, gewiß mit Unrecht.

p. 115. Die Entrée de Spagne, welche zwischen 15000 und 16000 Verse umfassen soll, ist noch nicht gedruckt; Analyse und Proben von Gautier in Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, IVe série, t. IV, 217 ff. Die letzten 482 Verse bei A. Thomas, Nouvelles Recherches sur l'Entrée de Spagne, Paris, 1882, p. 51 ff. – Die Prise publ. von Mussafia: Altfranzösische Gedichte aus venetian. Hss. Wien, 1864, vol. I. Ueber den Namen Mussafia, Handschriftliche Studien, II (Wien, 1863), p. 291, n.

p. 118. Ueber Estout s. Gautier, Epop. II, 166 ff. Wie er zum Engländer ward, zeigte G. Paris, Hist. Poét. p. 183, n. 1, s. auch Thomas, Rech. p. 44.

p. 119. Ueber das Verhältniß von Entrée und Prise und deren Verfasser s. Thomas, Nouv. Rech., wo auch alles andere angeführt ist; p. 23 ff. sind 195 Verse der Passion von Nicolas von Verona mitgetheilt.

p. 120. Der Hector publ. von Bartoli nach Ms. XVIII der Marciana, wo er auf den Roman de Troie folgt, in Archivio Veneto, vol. III, parte II, 344 ff. Der Anfang der Riccardian. Hs. in I primi due secoli, p. 109. Ueber eine pariser und eine oxforder Hs. P. Meyer, Documents Manuscrits de l'ancienne litt. de la France, Paris, 1871, p. 159 und 245 f. Ueber ein 5. Ms. in London P. Meyer, Romania, II, 135 f. Joly über den Hector in Benoît de Sainte-More et le Roman de Troie, Paris, 1870, I, 410.

p. 120. Ueber die Sprache dieser Denkmale Mussafia, Einleit. zur Prise, p. VI ff. und P. Meyer, Recherches sur l'Epopée frse. Paris, 1867, p. 46 f.

p. 121. Daß die Compilation des Ms. XIII ganz von einem Verfasser, glaubt P. Rajna, Romania, II, 166, und anderswo, desgl. G. Paris, Romania, II, 270 f. Dagegen, mit Unrecht, Bartoli, Stor. Lett. II, 43. Nach G. Paris' Vermuthung ist das Ms. XIII das nämliche, welches im Inventar der Gonzaga von 1407, no. 44, unter dem Titel Karolus Magnus aufgeführt ist, s. Romania, IX, 511. Dann würde zu Anfang der größte Theil fehlen, und es wäre, wie G. Paris glaubt, eine Geschichte vom Ursprunge des ganzen karolingischen Hauses gewesen, wie die Reali di Francia. Dann hat Thomas. Romania, X, 407, vermuthet, das Ms. 44 der Gonzaga sei das gewesen, aus dem G. M. Barbieri den Huon d'Auvergne citirt, und G. Paris, an der Identität von Ms. XIII und no. 44 festhaltend, meint damit nun, daß zu Anfang von jenem der Huon d'Auvergne stand, ib. p. 408, n. Ueber die Compilation des Ms. XIII allgemein G. Paris, Hist. Poét. p. 165 ff. Publizirt ist bis jetzt der Macaire, 2 Mal, von Mussafia, Altfrz. Ged. Bd. II, und von Guessard in den Anciens Poètes de la France, vol. IX, Paris, 1866; ferner Berthe aux grands pieds von Mussafia, in Romania, III, 340 ff. IV, 91 ff. Die übrigen Theile analysirt von Guessard, Bibl. de l'Ecole des Chartes, IVe série, t. III, p. 393 ff. Der Bueve, der Karleto

Milo und Bertha bei P. Rajna in den Ricerche intorno ai Reali di Francia, Bologna, 1872, p. 134 ff. und 226 ff. [Karleto auch Rajna in Rivista Filologico-Letteraria von Verona, vol. II]. Endlich Ogier von Rajna, Romania, II, 153 ff. — Ueber die Originalität von Milo und Bertha G. Paris, Hist. Poét. p. 170, und Rajna, Ricerche, p. 253 ff. Aber Romania, II, 363 f. zweifelt G. Paris wieder, meint, das frz. Original sei doch wohl nur verloren gegangen. — Ueber die Geste der Verräther in der Compilation G. Paris, Hist. Poét. p. 167 f. und Romania, II, 362. Mit Recht bemerkt er zugleich, daß es keine Erfindung des Compilators selber war.

p. 122. Der Roland: P. Rajna, La Rotta di Roncisvalle nella Letteratura Cavalleresca Ital. in Propugnatore, III, 2°, 394 ff. Der franco-ital. Text ist publizirt von Kölbing: La Chanson de Roland, genauer Abdruck der venet. Hs. IV, Heilbronn, 1877. — Von anderen franco-ital. Texten seien noch angeführt: Eine Fabelsammlung, von der nur die Moralitäten (in 8 silb. Versen) erhalten sind, bei Rajna, Giornale di Fil. Rom. I, 34 ff. Eine theilweise frz. theilweise franco-ital. Catharinenlegende erwähnt bei Mussafia, Zur Katharinenlegende, Wien, 1874, p. 24 f. Die Passion des Ms. VI von S. Marco (geschr. 1371, doch wohl älter), verschieden von der des Nicolaus von Verona: Boucherie, La Passion du Christ, Montpellier, 1870 (aus der Revue des lang. rom.).

p. 124 f. Die Cantatores Francigenarum sind wohl nicht französische Sänger, sondern solche, die von französischen Helden singen; so G. Paris, Hist. Poét. p. 162, und so Rajna. — Ueber die Sprache der venetianischen Versionen Ascoli, Arch. Glott. I, 451. Der Bovo in einer laurenzian. Hs., publ. von Rajna, Ricerche, p. 493 ff. Rainardo e Lesengrino, ed. E. Teza, Pisa, 1869. Die Hs. in Udine entdeckte Putelli, publizirte sie Giornale di Fil. Rom. II, 156 ff.

p. 126. Zeit der franco-ital. Dichtung: Entrée und Prise setzte Gautier in das 14. Jahrh. Aus diesem erst sind wohl alle Hss. G. Paris setzt (entgegen seiner Annahme in Hist. Poét.) Romania, II, 364, n. 2, die Compilation XIII und Prise und Entrée in verschiedene Epochen. Rechten Grund dazu haben wir nicht.

p. 126. R. Renier, La Discesa di Ugo d'Alvernia allo Inferno, Bologna, 1883, wo die weitere Literatur angegeben ist. Das franco-ital. Original der Ueberarbeitung in Turin fand sich in Ms. 21 der Bibl. Gonzaga, nach dem Inventar von 1407, s. Romania, IX, 508. Diese Hs., wiederaufgefunden in der Bibliothek Hamilton, mit der sie nach Berlin gekommen, ward soeben genauer bekannt gemacht von A. Tobler, Die Berliner Handschrift des Huon d'Auvergne, in Sitzungsber. der Berl. Ak. der W. XXVII, 605 ff. Die Hs. ist schon 1341 vollendet.

p. 126. Ueber Casola D'Ancona, Studi di Critica e Storia Letteraria, Bologna, 1880, p. 455 ff., wo angegeben, was davon publizirt ist. Casini

soll die vollständige Herausgabe beabsichtigen. Zu Aquilon de Bavière Analyse und Charakteristik von Thomas, Romania, XI, 538 ff.

p. 129. Der bergamaskische Decalog und das Salve Regina bei Gabr. Rosa, Dialetti, Costumi e Tradizioni delle Provincie di Bergamo e di Brescia, Bergamo, 1855, p. 127 ff. [Zwei neue Ausgaben dieses Buches 1857 und 1870]. Der Decalog auch bei Biondelli, Saggio sui Dialetti Gallo-italici, Milano, 1853, p. 673, und bei dems. Poesie Lombarde Inedite del sec. XIII, Milano, 1856, p. 197 ff.

p. 130. Eine norditalienische Literatursprache nahmen Biondelli, Mussafia und Bartoli an, wogegen Ascoli, Arch. Glott. I, 309 ff.

p. 131. Das Gedicht Barsegapè's bei Biondelli, Poes. Lomb. Ined. p. 35 ff. und dems. Studi Linguistici, Milano, 1856, p. 193 ff. Die Hs. giebt die Jahreszahl 1264; daß 1274 zu lesen ist, zeigte Tiraboschi, Stor. Lett. IV, 418. Daß das Gedicht zum Vorlesen bestimmt war, zeigen mehrere Stellen, besonders die in Studi Ling. p. 258, wo der Autor Ruhe und Aufmerksamkeit verlangt wie die Bänkelsänger, und desgl. p. 314, wo man sieht, daß auch Frauen dabei waren.

p. 132. Fra Giacomino's Gedichte bei Ozanam, Documents Inédits pour servir à l'histoire litt. de l'Italie, Paris, 1850, dann Mussafia, Monumenti Antichi di dialetti italiani, Vienna, 1864 (aus Sitzungsber. der Wiener Akad. d. W.). Ueber eine zweite Hs. in Udine Putelli in Giorn. di Fil. Rom. II, 155.

p. 133. Das Gebet an die Jungfrau in veronesischer Mundart und Serventesform publ. von C. Cipolla in Archivio Stor. Ital. Serie IV, t. VII, p. 150 ff. mit vielen Mißverständnissen und völliger Verkennung der Form.

p. 134. Ueber Bonvesin Tiraboschi, Vetera Humiliatorum Monumenta, I, 297 ff. (Mediolani, 1766) und Stor. Lett. IV, 418 f. Die Gedichte publ. von J. Bekker in den Berichten der Berliner Akad. der W. aus dem Jahre 1850 (p. 322, 379, 438, 478) und 1851 (p. 3, 85, 132, 209; hier p. 450 ein poetisches Stück aus der Vita Scolastica). Mehrere der Gedichte, doch nach der mangelhaften Copie der Ambrosiana, auch Biondelli, Poes. lomb. ined. und Stud. ling.

p. 135. Mit dem Gespräche zwischen dem Sünder und der Jungfrau kann man vergleichen die provenzalischen Stücke bei Suchier, Denkmäler provenz. Lit. und Sprache, I (Halle, 1883), p. 215, 225 ff. und p. 279, v. 211 ff.

p. 135. Bonvesin da Riva, Il Trattato dei Mesi, publ. von Lidforß, Bologna, 1872; dazu Wesselofsky, in Propugnatore, V, 2°, 368 ff. Mussafia, in Romania, II, 113 ff. Die 12 Monate waren beliebter Gegenstand der Dichtung; so sagt Jacob von Acqui am Ende der bekannten Anekdote über Pier della Vigna und seine Gattin: Et sic facta est pax inter dominam et Petrum, et tunc Petrus cantat pro gaudio de duodecim mensibus anni et de proprietatibus eorum. So auch die Sonettenreihe Folgore's von S. Gemignano, von der weiterhin die Rede sein wird. Ueber die häufigen Contraste der

12 Monate in der Volkspoesie s. Giornale Stor. della Lett. Ital. II, 250 und 261.

p. 138. Zum Vergleiche mit Bonvesin sehe man z. B., wie häßlich die Erzählung von Frate Ave Maria in den Dodici Conti Morali, no. 4, ist. Andere Nachweisungen der Legende ib. p. 19, von Zambrini; ferner Bartoli, I primi due Sec. p. 296, n. 8 und Stor. Lett. II, 80 f. Ztschrft. f. rom. Ph. I, 360 (Du povre clerc), ib. p. 367.

p. 138. Andere religiöse Gedichte Oberitaliens s. in Mussafia's Einleitung zu den Monumenti Antichi; dann die Catharinenlegende in Alexandrinern, publ. von Mussafia, Zur Katharinenlegende, Wien, 1874 (aus Sitzungsber. d. W. Akad.). Maria Aegyptiaca in 8 silb. Versen, publ. von Casini in Giorn. Fil. Rom. III, fasc. 2, p. 90 ff. Es ist freie Bearbeitung frz. Originals, s. P. Meyer, Romania, XII, 408. Ein moralisch religiöses Gedicht Uguccione's von Lodi, s. Mussafia, Jahrbuch f. rom. und engl. Lit. VIII, 208 f. Nach Wiederauffindung der Hs. aus der Bibliothek Hamilton, jetzt in Berlin, ist das Gedicht soeben publizirt worden von Tobler: Das Buch des Uguçon da Laodho, Berlin, 1884, aus Abhandl. der Berl. Ak. der W. Ich konnte es für meine Darstellung nicht mehr verwerthen. Tobler weist nach, daß Barsegapè das Gedicht Uguccione's benutzt hat. Die religiös moralische Canzone in 16 Strophen: Santo spirto dolce glorioso aus Ms. von Lyon, publ. von W. Foerster, Giorn. Fil. Rom. II, 46 ff. ist kaum norditalienisch, eher toskanisch, vielleicht aus Guittone's Schule; die nicht starke mundartliche Färbung kann vom Schreiber sein.

p. 138. Wie Bonvesins Gedicht über die 50 Wohlanständigkeiten noch im 16. Jahrh. bekannt war, zeigt die Nachahmung der einen Strophe durch Giulio Cesare Croce (es ist die 30. cortesia), s. die Stelle in Ztschrft. f. rom. Ph. III, 126. Das Lehrgedicht der vatican. Hs. 4476 ist publizirt von Bartsch, Riv. Fil. Rom. II, 45 ff.

p. 138 f. Ueber den Namen Patecchio's s. Novati, Giorn. Stor. Lett. Ital. I, 413, n. 2. Angaben über den Dichter und Mittheilung seiner Verse bei Mussafia, Jahrb. VI, 222 ff. und VIII, 210; Teza, Giorn. Fil. Rom. I, 233 f. Auch D'Ancona, Poesia Popolare Ital. p. 12.

p. 139. Die Rime Genovesi publ. von Lagomaggiore, Archivio Glott. II, 161 ff. Das Ms. ist nicht Original, sondern Abschrift, s. L.'s Vorrede.

p. 142. Bonghi, Nuova Antol. Ser. II, t. 35, p. 606, setzt Franciscus' Geburt, gegen die gewöhnliche Annahme, 1181, da man das Datum nur aus den Fioretti schöpft, und diese sagen, er sei 1226 negli anni 45 della sua nativitade gestorben. Doch heißt das nicht im 45. Jahre? Das würde eben auf 1182 führen.

p. 142 f. Das Speculum vitae B. Francisci, p. 124 nennt den Sonnengesang auch Laus de creaturis und dann Canticum fratris solis de creaturis domini nostri, desgl. p. 128, wo aber der Name Canticum fratris solis als der von Franciscus selbst gegebene bezeichnet wird. In dieser Aufzählung

der Creaturen ist, wie bemerkt worden, offenbar Anlehnung an Psalm 148 (s. Grion, Propugn. I, 605, und D'Ancona, Nuova Antol. S. II, t. 21, p. 197). Allein der Psalmist ruft die Creaturen auf, Gott zu loben, Franciscus preist Gott um ihretwillen. Allerdings wollen Hase, Franz von Assisi, Leipzig, 1856, p. 88 ff. und D'Ancona, l. c. auch den Sonnengesang so auffassen wie den Psalm; aber wie kann der Tod Gott preisen? Und schon der Anfang: Laudatu sii ... cun tutte le tue creature, widerspricht dem. — Die beste Herstellung des Canticum ist die von Böhmer, Roman. Stud. I, 120 ff. Er hat fast nichts am Wortlaute geändert; danach auch die oben citirten Verse. Die Lesart, welche Fanfani mittheilte in der Uebersetzung von Ozanams Buche: I Poeti Francescani in Italia nel Sec. XIII, Prato, 1854, p. 49 f. soll aus einer vor 1255 geschriebenen Hs. stammen, was gewiß falsch ist, wenn er selbst nicht stark änderte. — Zwei andere Gedichte, die man Franciscus beilegte, sind vielmehr von Jacopone, s. D'Ancona, Nuova Antol. l. c. p. 226, n. 11. — Ueber Franciscus im Allgemeinen, außer dem Angeführten, auch der geistvolle Artikel von R. Bonghi, Nuova Antol. Ser. II, t. 35, p. 605 ff. [Il Settimo Centenario di S. Francesco, Assisi, 1867—1882, periodische Publikation in 5 Nummern, s. Giorn. Stor. Lett. Ital. I, 356 f.]

p. 143. Von Bruder Pacificus berichtet, außer Franciscus' Biograph Tommaso von Celano, auch das Speculum Vitae B. Francisci et Sociorum ejus, Metis, 1509, p. 124. Alle Nachrichten über italienische Verse von ihm sind sehr verdächtig, s. Molteni, Giorn. Fil. Rom. II, 93.

p. 146 f. Ueber Fasani und die Geißlerprocessionen Monaci, Riv. Fil. Rom. I, 250 f. — D'Ancona über die Lauda in Origini del Teatro in Italia, Firenze, 1877, I, 105 f.

p. 149. Es darf nicht verschwiegen werden, daß D'Ancona mit gutem Grunde an der von der alten Biographie angegebenen Entstehungszeit des Liedes Or udite nova pazzia zweifelt, und es, nach seinem Inhalt, vielmehr in die erste Zeit der Conversion setzt, Nuova Antol. S. II, t. 21, p. 204, n.

p. 150. Die Nachrichten über Jacopone's Leben gehen größtentheils zurück auf die alte Vita del beato fra Jacopone da Tode in umbrischer Mundart, welche Tobler publizirt hat, Ztschr. f. rom. Phil. II, 26 ff. III, 178 ff. (die Liederlisten); s. ferner Wadding, Annales Minorum, V, 408 ff. VI, 77 ff. (Roma, 1732); Ozanam, l. c. p. 91 ff. Ueber Jacopone als Dichter vor allem die schöne Arbeit A. D'Ancona's: Jacopone da Todi, il giullare di Dio del Sec. XIII, in Nuova Antol. l. c. p. 193 ff. und 438 ff., abgedr. in Studj sulla Lett. Ital. de' primi secoli, Ancona, 1884, p. 1 ff. Die Gedichte publ. von [Francesco Tresatti: Le Poesie Spirituali del B. Jacopone da Todi, Venezia, 1617, sehr fehlerhaft, enthält viele unechte Stücke]. Eine größere Anzahl von Gedichten gab der Pater Bart. Sorio verbessert heraus in Poesie Scelte di Fra Jacopone da Todi, Verona, 1858, und in den Opuscoli Religiosi, Letterarj e Morali von Modena, Ser. I, t. III bis Ser. II, t. III. daraus auch separat. Im übrigen s. Zambrini, Op. volg. Eine gute Ausgabe

fehlt. Nachrichten über Mss. gab Böhmer, Roman. Stud. I, 137 ff. Die ihm zugeschriebenen Prosastücke sind Aussprüche, die nicht er selbst, sondern irgend einer seiner Anhänger aufgezeichnet hat, als Anhang zur Biographie, wie sie in der That so hinter der alten Vita folgen, Ztschr. f. rom. Ph. III, 187. s. darüber Gigli, Prose edite ed inedite di Feo Belcari (Roma, 1843), I, p. LII ff. und D'Ancona, Nuova Antol. l. c. p. 469, n., auch Zambrini, Op. volg. p. 514. Der ursprüngliche Text ist hier gewiß auch stets der lateinische. Eine lateinische Compilation moralischer Sentenzen von mittelalterlichen und classischen Autoren in einer Hs. der Angelica zu Rom ist unter dem Titel Flos Florum dem Magister Jacopo von Todi beigelegt, s. Novati, Carmina Medii Aevi, p. 25, n., 46 f., 49 und Giorn. Stor. della Lett. It. II, 130 n.

p. 152. Der Ausspruch Jacopone's ist nach dem Texte bei Wadding, V, 412.

p. 153. Die Nachahmung des Devinalh in dem Liede Amor di caritate, Str. 19. Wie Jacopone in der Dichtung der mystischen Liebe unter dem Einflusse der höfischen Poesie steht, bemerkte D'Ancona, Nuova Antol. l. c. p. 225 f.

p. 154. Jacopone's Lied: O Gesù, nostro amatore, beschreibt den Tanz der Seeligen im Himmel; man vergleiche Bonaventura's Dieta Salutis, X, cap. 6; freilich besteht die Aehnlichkeit nur im Gegenstande überhaupt.

p. 154 f. Ueber die schwankende Attribution des Stabat mater dolorosa, s. D'Ancona, p. 469, n. Das Cur mundus militat, wird auch dem heil. Bernhard und Walther Mapes beigelegt, s. Daniel, Thesaurus Hymnologicus, IV (Leipzig, 1855) p. 288 ff. Andere lat. Lieder, die unter Jacopone's Namen in den Mss. stehen, s. Toblers Verzeichniß, Ztschr. III, 187, und das Böhmers, p. 156, no. 129 ff. Das Gegenstück des Stabat mater dolorosa, das Stabat mater speciosa ist durch Ozanam bekannter geworden. In der einen Pariser Hs. steht auch das Stabat mater dolorosa zwei Mal, desgl. soll es unter Jacopone's Gedichten stehen in einer Hs. von Ende des 14. Jahrh. im Kloster der Capuziner zu Monte Santo bei Todi, nach Gregorovius, Gesch. d. St. Rom, V, 613, n.

p. 155. Auch bezüglich des Liedes Udii una voce ist Jacopone's Autorschaft nicht ganz zweifellos, s. D'Ancona, p. 223, n. 4. Sorio und Nannucci haben es nur von Tresatti. Dagegen das Serventese Al nome d'Iddio steht im Verzeichniß bei Tobler.

p. 156. Jacopone's Lehrgedicht beginnt: Perchè gli uomin domandano detti con brevitate, Favello per proverbii dicendo veritate ... Sorio gab es in den Opuscoli Religiosi, t. VIII, Modena, 1860, verbessert nach einem alten Drucke. Die Herausgeber machen irrthümlich aus je einer Zeile deren zwei. Aehnlich ist das Henricus Septimellensis zugeschriebene Gedicht De Septem Virtutibus, wo auch stets eine moralische Lehre durch einen sprichwörtlichen Erfahrungssatz (aus der Natur, namentlich dem Thierreiche) erläutert wird, und ähnlich auch Alanus de Insulis' Parabolae.

p. 157. Eine Zeit lang herrschte über Jacopone (durch Ozanam, Sorio, Nannucci) ein zu günstiges Urtheil, welches sich auf mehrere ihm fälschlich bei-

gelegte Gedichte stützte. D'Ancona hat diese Ansicht definitiv beseitigt und dem Dichter seine wahre Stelle angewiesen; das Lied Di, Maria dolce, ist von Fra Giovanni Dominici, aus dem 15. Jahrh., s. D'Ancona, p. 468; das Maria Vergine bella ist von L. Giustiniani, s. ib. p. 469. Auch von dem Gedichte Chi Gesù vuole amare, das Mortara bekannt machte, und Nannucci, Man. I. 392, sowie Sorio, Opusc. III wiedergaben, zweifle ich nicht, daß es erst aus dem 15. Jahrh. herrührt. Damit schwinden denn auch die angeblichen Entlehnungen Dante's und Petrarca's aus Jacopone, s. D'Ancona, p. 194 f.

p. 158. Ueber die beiden Lieder von Christus und der Seele s. Ozanam, l. c. p. 135 ff. 140 ff. 269. Das von der Kreuzigung jetzt am besten bei D'Ancona, Origini del Teatro, I, 142 ff. Dort auch über andere Dialoge Jacopone's, und Aufzählung derselben, Nuova Antol. l. c. p. 216, n. 2.

p. 159. Daß die Vorstellung im Prato della Valle 1244 stattfand, zeigte Ebert, Jahrb. V, 51. Monaci und D'Ancona fahren fort, 1243 zu setzen. — Ueber die Anfänge des Theaters im allgemeinen s. die erschöpfende Darstellung D'Ancona's, Origini, I, 19—88.

p. 160. Monaci, Appunti per la Storia del Teatro Italiano: Uffizj Drammatici dei Disciplinati dell' Umbria, in Rivista Fil. Rom. I, 235 ff., II, 29 ff.

p. 161. Sieben dieser dramatischen Lauden bei Monaci, l. c., andere Proben bei D'Ancona, I, 124 ff. Ein anderes Ms. von 14 großentheils dramatischen Lauden, mehrfach denselben, die die von Monaci benutzten Sammlungen enthalten, machte G. Mazzatinti bekannt, Giorn. Fil. Rom. III, 85 ff., publizirte drei der Stücke; das Ms. von der Fraternita di S. Maria del Mercato in Gubbio stammend, ist aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh. [Ferner G. Mazzatinti, Poesie Religiose del secolo XIV, Bologna, 1881. G. Minoglio, Laude de' Disciplinati di S. Maria, Torino, 1880]. G. Rondani, Laudi Drammatiche dei Disciplinati di Siena, in Giorn. Stor. Lett. Ital. II, 273 ff. aus Ms. von 1330, nach den Proben ziemlich häßlich. — Ueber das Ms. abruzzesischer Lauden in Neapel Monaci, Riv. Fil. Rom. II, 42.

p. 162. Zu der Aufführung in Florenz s. D'Ancona, I, 88 ff.

p. 163. Die angeführte Stelle Boncompagno's steht bei Rockinger, in Quell. und Erörter. IX, 173. Guido Faba's ital. Briefproben, ib. p. 185 ff. Ein Brief, p. 191, lautet: Quando vego la vostra splendiente persona, per la grande alegreça me par che sia in paradiso; si me prende lo vostro amore, dona gensore sovra omne bella. Der Schluß sieht aus wie ein Stück aus einer Canzone.

p. 164. Ricordi di una Famiglia Senese, publ. von N. Tommaseo, Archivio Stor. Ital. Appendice, vol. V, no. 20, p. 23 ff. — Lettere Volgari del. Sec. XIII scritte da Senesi, publ. von C. Paoli und E. Piccolomini, Bologna, 1871.

p. 164. Novellino. Ueber den Titel s. G. Biagi, Le Novelle Antiche dei Codici Panciatichiano-Palatino 138 e Laurenziano-Gaddiano 193.

Firenze, 1880, p. CXXXIX f. Die Hss. haben gar keinen Titel außer dem Cod. Panciatichi, wo er lautet: Libro di Novelle et di bel parlar gentile; diesen nahm daher Borghini auf. Der Titel Novellino nach Biagi erst mit der Ausg. Milano, 1836.

p. 167. A. D'Ancona, Le Fonti del Novellino, zuerst in Romania, II, 285, III, 164, dann mit Zusätzen unter dem passenderen Titel: Del Novellino e delle sue Fonti, in D'Ancona's Studj di Critica e Storia Lett. Bologna, 1880, p. 219 ff. In einigen Fällen läßt sich doch wohl die direkte Quelle bestimmen, so Nov. 11 (Cod. Panciat. 14) von dem Arzte und dem neidischen Schüler, der dem Patienten Gift auf die Zunge strich, um durch seinen Tod die Wissenschaft des Meisters Lügen zu strafen. Diese Geschichte ist, wie ich glaube, unmittelbar aus der Einleitung des Liber Ipocratis de Infermitatibus equorum geflossen, was D'Ancona nicht angab; s. die genannte Schrift in Trattati di Mascalcia attribuiti ad Ippocrate, publ. von L. Barbieri, Bologna, 1865, p. 101 ff. Hier steht die Geschichte, als Erklärung, wie Ipocras zur Thierheilkunde kam, an ihrer wahren, ursprünglichen Stelle, und man sieht, wie der Verf. des Novellino absichtlich kürzte um der anekdotenhaften Wirkung willen. Der eine Ausdruck im Texte Gualteruzzi: col dito stremo li vi puose veleno, zeigt auch, daß die Novelle aus dem lat. Texte schöpfte, der hat: posuit vero discipulus tossicum private in estremum (sic) digiti sui, und nicht aus den ital. Uebersetzungen, die Barbieri ib. publizirt (denn sie haben nela ponta del dito suo und in sommo del suo dito); auch ist hier Gualteruzzi ursprünglicher als Panciatichi, der setzt: collo dito mignoro. Im Texte Gualteruzzi heißt der Meister Giordano, welchen Namen der Novellist wählen mochte, als den eines damals berühmten Thierarztes, des Jordanus Ruffus am Hofe Friedrichs II. Auch Nov. 18, in der ursprünglichen Fassung, die hier, wie Bartoli mit Recht bemerkte, der Cod. Panciatichi, no. 22, giebt, ist offenbar direkt aus dem Pseudo-Turpin (ed. Castets, cap. 7); so genau ist die Uebereinstimmung. Ueber die wahrscheinliche direkte Quelle von Nov. 64 in einer prov. Troubadourbiographie s. A. Thomas, Giorn. Fil. Rom. III, fasc. 2, p. 12 ff.

p. 167. Daß die Novellen des Novellino nur Abrisse seien, die der Erzähler sich als Anhaltspunkte aufgezeichnet hätte, in der Absicht, sie dann beim Vortrage auszuführen und zu ergänzen, wie D. Carbone (Il Novellino ossia Libro di bel parlar gentile, Firenze, Barbèra, 1868, p. V) wollte, glaube ich nicht; es würde auch höchstens auf die ganz kurzen, durchaus nicht auf alle Novellen passen.

p. 168. Was Bartoli, Storia della Lett. Ital. vol. III (Firenze, 1880) p. 186 ff. und 232, gegen die Einheit des Verfassers sagt, ist schon von D'Ancona widerlegt worden. — Ueber Zeit und Autor D'Ancona, Studj, p. 243 ff. Was die Sprache betrifft, so sind auch im ersten Theile des Cod. Panciatichi die Pisanismen viel zu sporadisch, um vom Verfasser sein zu können. Der Novellino ward zuerst veröffentlicht von C. Gualteruzzi: Le Ciento Novelle Antike, Bologna, Benedetti, 1525. Vincenzio Borghini publizirte das Buch

1572 (Firenze, Giunti) in abweichender Gestalt; besonders sind 17 Novellen durch andere ersetzt, und eine 18. hinzugefügt, da die erste Novelle Gualteruzzi's hier als Prolog nicht zählt. D'Ancona bewies, daß der Text Gualteruzzi allein die echte Form giebt, und vermuthete, daß Borghini für seine Abweichungen aus anderen, theilweise auch späteren Quellen schöpfte, und nicht ein einheitliches Ms. genau wiedergab. Dieses bestätigte sich vollkommen, als Guido Biagi die Papiere Borghini's auffand, in denen er selbst über den Ursprung seiner Aenderungen Aufschluß giebt. s. die Einleitung zu Biagi's erwähnter Publikation und besonders noch p. 245 ff. Borghini befolgte das Prinzip, alle religiösen Dinge, auch die unschuldigsten auszuscheiden, änderte daher auch bisweilen auf eigene Faust, ohne Quelle. Es war eben der Zug der Zeit, die Epoche der catholischen Reaktion, wie ja damals auch solche Verstümmelung beim Decameron stattfand. Heut hat man sich also bei Beurtheilung des Buches an den Text Gualteruzzi's zu halten, der 1825 von Michele Colombo neu abgedruckt ward: Le Cento Novelle Antiche, secondo l'edizione del 1525, Milano, Tosi [dasselbe auch Firenze, Mazzini e Gaston, 1867]. Alle anderen Ausgaben, deren Bibliographie bei Biagi, reproduziren den Text Borghini's oder benutzen zwar den Gualteruzzi's, aber mit neuen willkürlichen Umgestaltungen.

p. 169 f. Den Cod. Panciatichi hat Biagi vollständig publizirt; über dessen Zusammensetzung p. CXXV ff. — Bartoli giebt seine Ansicht über die größere Ursprünglichkeit des Textes Panciatichi, die er schon in I Primi due Sec. geäußert hatte, mit neuer Begründung in Stor. Lett. III, 190 ff. Er zeigt p. 195 ff. vortrefflich, daß für Nov. 18 im Cod. Panciat. 22 sich die wahre, originale Fassung findet, was sich auch durch Vergleichung mit der erwähnten Quelle (dem Turpin) durchaus bestätigt; aber die Novelle steht in der Sammlung des ersten Theils von Cod. Panciatichi und beweist für den zweiten Theil des Ms. garnichts, da dieser ganz unabhängig ist.

p. 171. Conti di Antichi Cavalieri, publ. von Fanfani, Firenze, 1851, und soeben von neuem genau nach der Hs. von P. Papa in Giorn. Stor. Lett. Ital. III, 197 ff. Ueber die Quelle der einen Erzählung im Fouque de Candie Bartoli, I primi due Sec. p. 292.

p. 173. Sette Savi: Domenico Comparetti, Intorno al libro dei Sette Savj di Roma, Pisa, 1865. D'Ancona's Ausg. erschien in Pisa, 1864. Varnhagen: Eine italienische Prosaversion der Sieben Weisen Meister, Berlin, 1881. Der lat. Text, den Mussafia fand, in Wiener Sitzungsber. Phil. Hist. Cl. LVII, 94 ff. Die beiden Uebersetzungen desselben: Il libro dei Sette Savi di Roma, publ. von A. Cappelli, Bologna, 1865, und Libro de' Sette Savi di Roma, Alla Libreria Dante in Firenze, 1883, publ. von F. Roediger. Das venetianische Poem entdeckt von Rajna und publ. [Storia di Stefano figliuolo d'un imperatore di Roma, Bologna, 1880]. Ueber die Genealogie der ital. Versionen die treffliche Arbeit Rajna's: Una Versione in ottava rima del libro dei Sette Savi, in Romania, VII, 22, 369, X, 1; besonders VII, 372 ff. Für die Literatur der Sieben Weisen überhaupt noch Mussafia, Ueber die

Quelle des altfrz. Dolopathos, in Wiener Sitzungsber. XLVIII, ders. Beiträge zur Lit. der Sieben Weisen Meister, ib. LVII, 37 ff. Speziell über die orientalischen Versionen Comparetti, Ricerche intorno al libro di Sindibad, Milano, 1869; über die occidentalischen G. Paris' Einleitung zu Deux Rédactions du Roman des Sept Sages de Rome, Paris, 1876 (in Wahrheit 1877).

p. 174. Tavola Rotonda, s. Nannucci, Manuale, II, 156 ff. Einige weitere Nachrichten über die Riccard. Hs. und Stellen daraus bei Polidori in seiner Ausg. der jüngeren laurenzian. Tavola Rotonda (Bologna, 1864), I, p. LX ff. II, p. 239 ff. Einiges andere zerstreut Gedruckte s. Zambrini, Op. volg.

p. 174. Ueber Guido delle Colonne s. A. Joly, Benoît de Sainte-More, rc. I, 470 ff. Mussafia, Sulle Versioni Italiane della Storia Trojana, Vienna, 1871 (aus Sitzungsber. LXVII). R. Barth, Guido de Columna, Dissert. Leipzig, 1877.

p. 174 f. Die Fatti di Cesare, nach senesischen Hss. publ. von L. Banchi, Bologna, 1863. Von der Version der Riccardiana sind nur einige Stücke veröffentlicht bei Nannucci, Man. I, 407, II, 172, bei Banchi, p. XXXV. Die Riccard. Hs. 2814 trägt das Datum des 28. April 1313, scheint Autograph nach den Auslassungen von Worten, die wohl dem Uebersetzer nicht gleich einfielen; so vermuthete schon Nannucci. Daß der Text auch den Anfang des Romans einbegriff, ist wahrscheinlich, da dem Codex die ersten 160 Blätter fehlen (s. Banchi, p. LX). Das frz. Original, wohl zu unterscheiden von Jehan de Tuim's Histoire de Julius Cesar und deren poetischer Bearbeitung von Jacot de Forest, ist in sehr vielen Hss. vorhanden, s. Mussafia, Jahrb. VI, 109 ff. Settegast, Giorn. Fil. Rom. II, 176; Stengel, Zeitschr. f. rom. Ph. V, 174; Bartoli, Stor. Lett. III, 48, n. 4. Die Hs. von S. Marco, welche Banchi benutzte, und die von den Gonzaga stammt (p. XXI), ist ohne Zweifel identisch mit no. 12 des Inventars von 1407, Romania IX, 507. Der frz. Roman ist ungedruckt; aber lange Stücke, die Gellrich, Die Intelligenza, Breslau, 1883, p. 14 ff. mittheilt, ermöglichen eine Vergleichung mit den ital. Texten. Der der Riccarb. erscheint einfach als direkte Uebersetzung; gäbe das Ms. von S. Marco das Original genau, so müßten die Fatti aus ihm und dem Ricc.-Texte zugleich sein; aber die Vermischung wäre ganz planlos und daher unwahrscheinlich. Gewiß war das frz. Original etwas anders beschaffen, da ja auch der Ricc.-Text, der meist wörtlich stimmt, wieder hie und da vom Ms. von S. Marco abweicht, und Mussafia wird Recht haben, daß die beiden ital. Versionen unabhängig von einander aus dem Frz. übertragen sind.

p. 175. Dodici Conti Morali, publ. von Zambrini, Bologna, 1862. Dazu Köhler, Ztschr. f. rom. Phil. I, 365 ff.

p. 175. [Cronichetta Pisana, publ. von E. Piccolomini, Pisa, 1877, per nozze Teza. Ich kenne sie nur aus der Nachricht in Rassegna Settimanale, III, 210 f.].

p. 176. Spinello, zuletzt gedruckt von Vigo und Dura: Annali di Matteo

Spinelli da Giovenazzo, Napoli, Dura, 1872. W. Bernhardi, Matteo di Giovinazzo, eine Fälschung des 16. Jahrh., Berlin, 1868 (Programm des Louisenstädt. Gymn.). Camillo Minieri Riccio, I Notamenti di M. Sp. da Giov. difesi ed illustrati, Napoli, 1870; ders. Ultima Confutazione agli oppositori di M. Sp. ib. 1875 [B. Capasso, Sui Diurnali di M. Sp. Napoli, 1872].

p. 177. Scheffer-Boichorst's Arbeit über die Malespini in Sybels Histor. Zeitschr., dann in Florentiner Studien, Leipzig, 1874, p. 3 ff. Todeschini, Scritti su Dante, Vicenza, 1872, I, 364—72 (der Verfasser war 1869 gestorben, die Schrift ist von 1853). Einige Zweifel gegen die Echtheit regten sich bereits seit dem 16. Jahrh. s. auch Cesare Paoli, Studi sulle Fonti della Storia Fiorentina, V, in Arch. Stor. Ital. Ser. III, t. 21, p. 451 ff. Was Gino Capponi, Storia della Repubblica di Firenze (Firenze, 1875), I, 661 ff. geltend macht, ist von geringer Bedeutung. Paoli meinte, Malespini könne neben Villani eine andere alte ital. Quelle benutzt haben. R. Renier, Liriche di Fazio degli Uberti (Firenze, 1883) p. XVII, n. 3, glaubt, die Chronik Malespini's sei zwar nach Villani verfaßt, aber doch älter, als Scheffer-B. annehme, erwähnt ein bis dahin unbekanntes Ms. in der Bibl. Ashburnham, das vor 1355 fallen soll. Bartoli, Stor. Lett. V, 7, n. zweifelt jetzt an Scheffer-B.'s Resultat, citirt Mal. als historische Quelle, und sagt, die Untersuchungen eines dott. Bitt. Lami würden hier Licht schaffen.

p. 177. Chronica Fr. Salimbene Parmensis, Parma, 1857 (Monumenta Historica ad Provincias Parmensem et Placentinam pertinentia, III), nach verstümmelter Copie schlecht gedruckt. Ueber die Auslassungen s. besonders Fr. Novati in Giorn. Stor. Lett. Ital. I, 38 ff., und über Salimbene die schöne Arbeit von A. Dove, Die Doppelchronik von Reggio und die Quellen Salimbene's, Leipzig, 1873.

p. 180. Sundby schreibt Latino, weil der Name so zwei Mal im Tesoretto im Reime steht (I, XX). Ob er sich nicht auch nach florentinischem Gebrauche Latini nannte, steht damit nicht fest. Die von Del Lungo publizirten Documente geben meist Burnectus Latinus, doch die späteren (XXVII, XXX, XXXI) auch Burnectus Latini. Villani hat wohl schon Latini geschrieben, und so nannte man ihn später stets. Wenn man es übrigens mit dem Namen so peinlich genau nimmt, so sollte man auch Burnetto, nicht Brunetto schreiben; denn jenes steht immer in den Urkunden und den ältesten Hss. des Tesoretto. Ich halte das Ganze für eine Pedanterei.

p. 181. Die Annahme Zannoni's (p. XIII) und Sundby's (p. 12), daß Brunetto nach der Schlacht von Montaperti nach Florenz zurückgekehrt und erst dann verbannt worden sei, ist mit der Darstellung zu Anfang des Tesoretto unvereinbar. Wenn er im Trésor von sich sagt, er sei mit den Guelfen vertrieben worden, so kann sich das auf eine Verbannung in absentia beziehen.

p. 181. Giov. Villani, VIII, 10, setzt Brunetto's Tod 1294; aber es ist das florentinische Jahr, das bis 25. März 1295 reichte. Brunetto's Biographie bei Zannoni, Il Tesoretto e il Favoletto di Ser Brunetto Latini, Firenze,

1824, Einleitung. Fauriel, in Histoire Litt. de la France, XX, 276 ff. Thor Sundby, Brunetto Latinos Levnet og Skrifter, Kjobenhaven, 1869, von großer Wichtigkeit durch die Nachweisung der Quellen für Brunetto's Werke; doch habe ich, des Dänischen nicht mächtig, das Buch nur sehr unvollkommen benutzen können. Die Documente über Brunetto's Theilnahme an den Rathsversammlungen in den 80er und 90er Jahren giebt Del Lungo, Alla Biografia di Ser Brunetto Latini, contributo di documenti, Arch. Stor. It. Ser. IV, t. XII, 23 und 180. — Der Trésor publ. von Chabaille: Li livres dou Trésor par Brunetto Latini, Paris, 1863 (Collection de Documents Inédits sur l'Histoire de France).

p. 185. Der Oculus Pastoralis bei Muratori, Antiq. Ital. IV, 93 ff. [Mussafia, Sul testo del Tesoro di Br. Latini, Vienna, 1869].

p. 185. Die Hs. der Riccardiana giebt Ristoro's Werk in seiner wahren Gestalt, ist vielleicht das Autograph. Ein Stück daraus bei Nannucci, II, 193, aber unzuverlässig, z. B. der angebliche Dante'sche Vers, p. 201, n. 19, wohl von Nannucci selbst, fehlt in der Hs. s. Narbucci's Angaben in La Composizione del Mondo di Ristoro d'Arezzo, Roma, 1859, p. LXXX f. Der Anfang der Riccard. Hs. bei Bartoli, Stor. Lett. III, 325 ff. Der Druck Narbucci's und der Abdruck davon, Mailand, 1864 (bei Daelli) stammen aus einer Hs. des 15. Jahrh., wo die mundartliche Färbung getilgt ist; s. dazu Mussafia, Jahrb. X, 114 ff. und XI, Heft I, Ende.

p. 186 f. Brunetto's Rettorica ist gedr. Roma, 1546 und Napoli, 1851; ich habe sie nicht gesehen; nach Zannoni, Tesoretto, p. XXXVIII, wäre sie dem 1272 gest. Erzbischof von Salerno, Matteo della Porta gewidmet, also demselben, auf dessen Wunsch Guido delle Colonne seine Hist. Troj. schrieb. — [Paolo Orosio, Delle Storie contra i Pagani libri VII, volg. di Bono Giamboni, publ. von Fr. Tassi, Firenze, 1849. — Flavio Vegezio, Dell'Arte della Guerra, publ. von Fr. Fontani, Firenze, 1815]. — Ueber Guidotto s. Tassi's Ausgabe der Traktate Giamboni's: Della Miseria dell' uomo ecc. Firenze, 1836, p. XX ff., der sich auf Manni beruft. Nannucci (II, 116) hat nur Tassi (oder Manni?) ausgeschrieben. Ferner Zambrini, Op. volg. 500; endlich Bartoli, Stor. Lett. III, 122 f. Ausg. unter anderen von B. Gamba: Frate Guidotto da Bologna, Il Fiore di Rettorica, Venezia, 1821. Manni's Ausg. (1734) bietet nach Bartoli verschiedene Version und so mehrere Hss. Daß die Schrift aus der Rhetorik ad Herennium stammt, nicht aus Cicero's De Inventione, wie Gamba und andere sagten, bemerkte Nannucci, II, 115. Ueber die nicht recht verständlichen Worte bezüglich eines rhetorischen Compendiums von Virgil, in Guidotto's Einleit. s. Comparetti, Virgilio nel M. E. I, 178. Ein Guidotto von Bologna zugeschriebenes allegorisirtes Thierbuch in einem Ms. zu Neapel s. Propugn. XIV, 2°, 162. — [Cicerone, Le tre Orazioni dette dinanzi a Cesare, volg. da Br. Latini, publ. von Rezzi, Milano, 1832, auch Napoli, 1850]. Etica di Aristotile, compendiata da Ser Br. Latini, zuletzt Venezia, 1844. — Bono Giamboni, Della Forma di Onesta Vita di Martino

Vescovo Dumense, zuletzt von Gamba, Venezia, 1830, der die Herkunft der Schrift klar machte.

p. 187. Cato: In Eberardus' Laborintus, I, 71 (Leyser, Hist. poet. et poem. medii aevi, p. 800) heißt es: Inde tenet (der Schulmeister) parvos lacerata fronte Catones; Illos discipuli per metra bina legunt. — A. Tobler, Die Altvenetianische Uebersetzung der Sprüche des Dionysius Cato, Berlin, 1883 (aus den Abhandl. der Berliner Akad. d. W.) mit vortrefflicher, besonders sprachlicher Einleitung. — Libro di Cato o Tre Volgarizzamenti del libro di Catone, publ. von M. Vannucci, Milano, 1829. Zwei derselben sind wohl die der laurenzian. Hss., die Biagi, Le Antiche Novelle, p. XCII erwähnt. Ueber andere spätere ital. Uebersetzungen s. Bartoli, Stor. Lett. III, 93, n. und Tobler, l. c. p. 3, n.

p. 188 f. Fiore di Filosofi e di molti Savi Antichi, publ. von A. Cappelli, Bologna, 1865. Daß es nicht von Brunetto, zeigte Cappelli, ferner D'Ancona, Studj di Critica, p. 259; Bartoli, Stor. Lett. III, 216. — Ueber die Verschiedenheit der Redaktionen, Bartoli, p. 219. Stark abweichend war auch die Sammlung, aus der Mone die Sprüche des Secundus publizirte im Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit, VIII, 323 ff. (nach einer Pergamenthſ. von 1475, in Privatbesitz in Karlsruhe). Die Definitionen in einer Hs. der Riccardiana bei Bartoli, Il Libro di Sidrach, Bologna, 1868, p. XXVI ff., stimmen mit dem Fiore überein, nur daß einige Fragen und Antworten fehlen. Die Theile des Fiore, welche in die Sammlung Panciatichi der Novelle Antiche aufgenommen sind (no. 86 ff.) gehören der Version an, die Cappelli publizirte. In der Mone'schen sind die Sentenzen des Secundus zahlreicher und weichen oft stark ab. Ueber den Ursprung und die Schicksale des eigenthümlichen Frage- und Antwortspiels, welches dieser Abschnitt von Secundus bietet, s. W. Wilmanns, Disputatio Pippini cum Albino, in Ztschrft. f. dtschs. Alterthum, N. F. II, 530 ff. In einem Pariser Ms. eine altfrz. Schrift: D'un philosophe ki fu apieles Secont, s. Gui de Cambrai, Barlaam und Josaphat, publ. von H. Zotenberg und P. Meyer, Stuttgart, 1864, p. 332.

p. 189. Albertanus' Liber Consolationis ist datirt April und Mai 1246 in einer lat. Hs. (s. Tiraboschi, IV, 205) und in einer alten provenz. Uebersetzung, s. Breviari d'amor, ed. Azaïs, I, p. XV, n. 2. De Arte loquendi ist mit sorgfältiger Nachweisung der Quellen neu herausg. von Sundby im Anhang zu Brunetto Latinos Levnet, p. LXXXV ff. und in gleicher Weise von demselben: Albertani Brixiensis liber Consolationis et Consilii, Havniae, 1873. — Dei Trattati Morali di Albertano da Brescia volgarizzamento inedito fatto nel 1268 da Andrea da Grosseto, publ. von Selmi, Bologna, 1873 (am Ende jedes Traktates der Name des Uebers., das Jahr und sein Aufenthaltsort, Paris). — Volgarizzamento dei Tratt. Mor. di Alb. giudice di Brescia da Soffredi del Grazia, publ. von Seb. Ciampi, Firenze, 1832,

genau nach der Hs. Die theilweise Uebereinstimmung bemerkte Selmi, p. XV. Ueber drei andere etwas jüngere Uebersetzungen Bartoli, Stor. Lett. III, 96.

p. 191. Egidio Romano, Del Reggimento de' Principi, volgarizzamento trascritto nel 1288, publ. von Fr. Corazzini, Firenze, 1858. — Eine Nachahmung von Egidio's Buch, doch schon aus dem 14. Jahrh. ist, wie Mussafia zeigte, der von ihm publizirte Traktat De Regimine Rectoris von Fra Paolino Minorita in venetianischer Mundart, Vienna, Firenze, 1868. Wenn sich das Buch an Marino Badoer, Herzog von Creta, richtet, so entstand es zwischen 1313 und 1315, und sicher wohl zwischen 1313 und 1322, da Cap. 68 von der Spaltung des Kaiserthums die Rede ist. Außer dem späteren Bischof von Pozzuoli gab es damals einen anderen Fra Paolino Minorita, der d. 2. März 1323 in Padua Frieden stiftete und bald darauf in Trient starb; s. Cortusiorum Historia de Novitatibus Paduae, III, 2.

p. 191 f. Il Tesoro di Br. Latini, volgar. da Bono Giamboni, publ. von L. Carrer, Venezia, 1839. Jetzt neue Ausgabe von L. Gaiter, Bologna, 1878—1883, 4 Bnde. Zweifel an Giamboni's Autorschaft bei Bartoli, Stor. Lett. III, 83 f. — Zweifel desgl. für den Giardino della Consolazione, ib. p. 116, für die Introduzione, ib. p. 100 f. Manche haben sie Dom. Cavalca beigelegt. Bartoli hält sie (p. 107), mit anderen, für Uebersetzung aus dem Lateinischen; doch ist ein solches Original nicht bekannt.

p. 197. Der von Jehan de Meung herrührende Theil des Roman de la Rose hat mehrfach aus Alanus de Insulis' Traktaten geschöpft. Die Verse über die Wohnung der Fortuna, 6657—6814, sind einfach aus dem Anticlaudianus, VII, 8 und 9 übersetzt, auch Anfang von VIII noch im Folgenden benutzt. Dann von v. 16827—20601 häufige Anlehnung an den Planctus Naturae; von Alanus ist der Grundgedanke, des Menschen Ungehorsam und Undankbarkeit gegen die Natur allein unter allen Creaturen; bei ihm nimmt das eine Folioseite ein (in Alani Opera, ed. C. de Vich, Antverpiae, 1654, p. 294), was durch Jehans Geschwätze und Digressionen sich auf fast 3800 Verse ausgedehnt hat. Die Excommunikation des Genius ist nach dem Ende des Planctus Naturae.

p. 198. Il Fiore, poème italien du XIIIe siècle, publ. von F. Castets, Montpellier und Paris, 1881. Der Verfasser ist ein Notar (Ser Durante), kann daher natürlich nicht Dante da Majano, geschweige denn Dante Alighieri sein, und die betreffenden Seiten bei Castets mit ihren profanirenden Parallelen zwischen Roman de la Rose und Comödie werden gegenstandslos.

p. 199. Eine detaillirte Beschreibung der weiblichen Schönheit, wie bei Brunetto's Natura, nur noch viel eingehender und daher geschmackloser in Alanus' De Planctu Naturae (p. 282) gleichfalls bei der Natura, und im Anticlaudianus, I, 7, von der Prudentia. Solche Aufzählungen von Haaren, Stirn, Augenbrauen, Augen, Nase, u. s. w. waren üblich in den altfrz. Romanen.

p. 201. Ueber das Verhältniß des Tesoretto zum Trésor das Nähere in Ztschrft. f. rom. Phil. IV, 390 f. Brunetto bezeichnete übrigens das Gedicht

an 2 Stellen, wo er es nannte, einfach als Tesoro; der Name Tesoretto, zum Unterschiede vom Trésor, wird aufgekommen sein, als dieser in das Italienische übersetzt worden war. Neue Ausgabe des Gedichts von B. Wiese nach den Hss. mit Einleit. über diese und die Sprache in Ztschrft. f. rom. Phil. VII, 236 ff. Dazu Mussafia, in Literaturbl. f. germ. und rom. Phil. 1884, p. 24 ff. Bei Wiese auch der Favolello, ein poetischer Brief an Rustico di Filippo. Daß der Pataffio, eine meist unverständliche Fatrasie oder Frottola in Terzinen, nicht von Brunetto, sondern aus dem 15. Jahrh. ist, bewies Fr. Del Furia, Atti dell' Accademia della Crusca, II, 246 ff. (Firenze, 1829). Ch. Nisard, im Journal des Savants, 1880, p. 54 ff. und 83 ff. wollte das Gedicht Burchiello beilegen; aber seine Argumente sind nicht völlig überzeugend.

p. 203. Francesco da Barberino, I Documenti d'Amore, publ. von Fed. Ubaldini, Rama, 1640. Del Reggimento e Costumi di Donna, von Manzi, Roma, 1815, und weit besser von C. Baudi di Vesme, Bologna, 1875. Ueber den Dichter Antognoni, Le Glosse ai Documenti d'Amore, in Giorn. Fil. Rom. IV, 78 ff. und besonders die ausgezeichnete Arbeit von A. Thomas, Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au moyen âge, Paris, 1883. Von Thomas ist die Chronologie der Werke und mancherlei anderes, was ich aufgenommen habe. Was Renier, Giorn. Stor. Lett. Ital. III, 97 ff. einwendete, scheint mir von geringer Bedeutung. Thomas giebt namentlich auch genauere Mittheilungen über den Commentar der Documenti. Ueber den provenzal. Hof der Minne in der Hs. von Sir Thomas Philipps als wahrscheinliches Vorbild Francesco's s. Thomas, p. 64 ff. Solche Versammlungen zum Hofe der Minne auch im Roman de la Rose, 11198 ff. und ähnlicher der Francesco's die in Andreas Capellanus' Amatoria, am Ende.

p. 205. Borgognoni über die Dame Francesco's in Studi d'erudizione e d'arte, I (Bologna, 1877), 239 ff. Renier, l. c. p. 95 vermuthet die Intelligenza auch in einer Canzone Francesco's.

p. 206. Von der Intelligenzia publizirte zuerst Fr. Trucchi ein Stück, Poesie Inedite, I; dann das Ganze bei Ozanam, Documents Inédits, p. 321 ff. Ferner Carbone: La Cronaca Fiorentina di Dino Compagni e l'Intelligenza, Firenze, 1868. Auch Milano, Daelli, 1863, Abdruck nach Ozanam. Endlich P. Gellrich, Die Intelligenza, ein altital. Gedicht, Breslau, 1883, auch diese Ausg. immer noch mangelhaft.

p. 206. Ueber die alten Palastbeschreibungen s. z. B. Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom, III, 563; ferner die Bemerkung D'Ancona's bei Del Lungo, Dino Compagni, I, 477 [sie soll auch in der mir jetzt nicht zugänglichen Nuova Antologia vom Febr. 1872 stehen].

p. 207. Für die Geschichte Cäsars ist die Quelle der Intelligenzia nach meiner Ansicht die Version der Riccard. Hs., wie bereits Nannucci annahm. L. Banchi hat dann hier große Confusion angerichtet. Er bestritt, Fatti di Cesare, p. XLVI, Nannucci's Meinung nur deshalb, weil in der Intelligenzia zwei Strophen aus einem Theile des Buches stammen, den die Riccard. Hs.

nicht giebt; daher müsse sie aus den Fatti geschöpft haben. Damit war für ihn die ganze Untersuchung erledigt. Es war vielmehr zu schließen, daß die Version der Riccardiana ehedem vollständig gewesen (da ja der Anfang des Codex verloren ist), vielleicht es in manchen Hss. noch ist. Dazu kann jene Stelle, auf die Banchi seine Entscheidung gründete, garnicht aus den Fatti sein, da sie vom frz. Original mehr giebt als diese. Ueber die ganz verfehlte Quellenuntersuchung von Gellrich s. Mussafia, Literaturbl. für germ. und rom. Phil. 1884, p. 155; auch Mussafia neigt jetzt dazu, das Original der Intell. in einer der Riccardianischen ähnlichen ital. Redaktion zu suchen.

p. 208. Unter anderem Namen entspricht der averroistischen Intelligenz z. B. genau die Noys des Alanus de Insulis (er macht aus dem *Νοῦς* ein Femininum).

p. 209. Ueber die Zeit der Unterschrift im Cod. Magliab. Del Lungo, Dino Compagni e la sua Cronica, I (Firenze, 1879), p. 434. An die Richtigkeit der Attribution glaubten Ozanam, Carbone, Grion (Propugn. II, 2°, 274 ff.). Nannucci, Bartoli, Borgognoni (Studi d'erudizione, I, 123 ff.) bestritten sie. D'Ancona, Nuova Antol. Serie II, t. 8, p. 561 ff. erklärte mit Recht die Anfechtungen für grundlos. Del Lungo, l. c. p. 432—504, giebt eine Geschichte des ganzen Streites über die Intelligenzia und bespricht die betreffenden Schriften. Im übrigen sucht er mit der ihm eigenen entsetzlichen Breite zu beweisen, daß das Poem von Dino Compagni ist, bringt aber nichts neues und nichts besseres bei, als was D'Ancona kurz und treffend gesagt hatte; denn die angeblichen Uebereinstimmungen mit Stellen der Chronik und der kleinen Gedichte Dino's, p. 484 ff. sind alle garnichts. Dergleichen soll die Identität des Autors beweisen, und derselbe Del Lungo hält Dino's auffallende wörtliche Uebereinstimmungen mit Giov. Villani für rein zufällig!

p. 210. Das Sonett Niccola Muscia's bei Arnone, Le Rime di Guido Cavalcanti, Firenze, 1881, p. 86. Dazu Del Lungo, Dino Compagni, I, 1098 f. Bartoli, Stor. Lett. IV, 165 ff.

p. 210. Del Lungo über Guido's Verheirathung, l. c. p. 1099 ff., wo er vortrefflich zeigt, daß eine Vollziehung der Ehe lange nach der Uebereinkunft etwas häufiges war, und daß die Ausdrücke dar moglie und far parentado nur jene Uebereinkunft bedeuten, nicht die Hochzeit. Ueber Guido's wahrscheinliches Geburtsjahr ib. 1111 ff.

p. 211. Daß die Ballade Perch' io non spero in Sarzana entstanden sei, bezweifelte Arnone, l. c. p. LXXVII, ohne hinreichenden Grund, s. Bartoli, Stor. Lett. IV, 159, n. — Das genaue Todesdatum Guido's, das auch für die Chronologie von Dante's Leben nicht unwichtig ist, entdeckte Del Lungo, Dino Compagni, II, 98, n. 26; es war der 27. oder 28. Aug. 1300. — Guido's Gedichte, publ. von Ant. Cicciaporci: Rime di Guido Cavalcanti edite ed inedite, Firenze, 1813, wonach in Poeti del Primo Sec. II, 276 ff. Neue Ausgabe, die sich critisch nennt, es aber durchaus nicht ist, mit langer Untersuchung über die Hss., die Echtheit der Lieder, u. s. w. ist die angeführte

von Nicola Arnone. Ueber deren Unzulänglichkeit s. Mussafia, Literaturbl. f. germ. und rom. Ph. 1881, p. 295 f. D'Ancona, Nuova Antol. Ser. II, t. 28, p. 708 ff. Morpurgo, Giorn. Fil. Rom. III, fasc. 2, p. 111 ff. Ueber Guido die Schrift von Arnone in Rivista Europea, Nuova Serie, vol. VI, 487 ff. VII, 289 ff., enthält nicht viel Neues weder an Thatsachen, noch an Ideen. Gaet. Capasso, Le Rime di Guido Cavalcanti, Pisa, 1879, ziemlich bedeutungslos.

p. 212. D'Ovidio's Erklärung der Stelle bei Dante zuerst im Propugnatore, 1870, dann in D'Ovidio's Saggi Critici, Napoli, 1879, p. 312. — Allerdings schrieb auch Fil. Villani von Guido: si opinioni patris Epicurum secuti parum modicum annuisset, cet. Aber er ist ein schlechter Gewährsmann und schöpfte vielleicht aus Boccaccio. D'Ovidio's erste Erklärung acceptirte Comparetti (Virgilio nel M. E.). Auch Arnone, der zuerst den erwähnten Einwand machte, ist jetzt (Rime di Guido Cav. p. CXXX) fest von Guido's Epikuräismus und Unglauben überzeugt; in den echten Gedichten, sagt er, begegne nie der Name Gottes, nie eine Hindeutung auf das künftige Leben. Aber war dazu bei Guido's Dichtweise auch oft Gelegenheit? Auch ist das erstere falsch, wenn, wie Arnone will, die Ball. Fresca rosa novella von Guido ist, da hier dio v. 21 und 34 genannt ist. O deo steht auch in dem Sonett Chi è quella che vien, freilich nicht in der schlechten, von Arnone adoptirten Lesart, aber in der von Cod. Vat. 3214, welche die gute ist; la chiesa di dio in dem Mottetto bei Arnone, p. 67. Auch Bartoli hegt die von Arnone vertheidigte Meinung über Guido's Unglauben, Stor. Lett. IV, 164; aus dem Sonett auf das Madonnenbild schließt er (p. 169) zu viel. Andererseits ist es richtig, daß, wie Del Lungo, l. c. I, 1098 f. bemerkte, die Reise nach S. Jago für Guido's Religiosität nichts beweist; das war damals schon oft eine Ceremonie, und Guido gab sie sogar unterwegs auf.

p. 214. Man hat an der Echtheit von Guido Orlandi's Sonett Onde si muove gezweifelt, s. Crescimbeni, III, 76, n. 10. Immerhin steht es schon im Cod. Chigi von Ende des 14. Jahrh., wäre also dann eine sehr alte Fälschung.

p. 215. Ueber Lapo oder Lupo degli Uberti: Grion, Jahrb. X, 203 ff., voll von den gewöhnlichen Phantastereien, und besser Renier, Liriche di Fazio degli Uberti, Firenze, 1883, p. XCV—CVIII.

p. 216. Bartoli, Stor. Lett. IV, 5, sieht bei Lapo Gianni eine besondere smania dialettica, auch schon in einer Aeußerlichkeit, indem er in einem Liede das sich stets wiederholende Wort provo, welches da einfach „ich erfahre es an mir selbst" bedeutet, fälschlich als „ich beweise es" versteht.

p. 219. Le Rime di Folgore da San Gemignano e di Cene dalla Chitarra d'Arezzo, publ. von G. Navone, Bologna, 1880. D'Ancona über die Lieder, Nuova Antol. XXV, 55, und Studj di Critica, p. 208 ff. Dagegen Navone in seiner Arbeit über Folgore in Giornale di Fil. Rom. I. 201 ff. und in der Einleitung zu seiner Ausg.

p. 221. Cene dalla Chitarra nennt auch (son. I) die Brigata avara als

bloßen Gegensatz zu Folgore. Das E quel che in millantar si largo dona (V) zeigt doch wohl, daß Folgore's Worte nicht Wahrheit gewesen. Bartoli, Stor. Lett. II, 253—59, ist gegen Navone bei der Ansicht D'Ancona's und Anderer geblieben, indem er sich hauptsächlich wieder auf Benvenuto's Worte beruft; das einzige Neue, was er geltend macht, ist die Erwähnung der Salimbeni in Gene's Sonett auf den September (s. Bartoli, p. 266); doch ist die Stelle nicht beweisend; muß denn hier das Haupt der Brigata gemeint sein? D'Ancona, Studj di Critica, p. 209, n. 2, stimmt Bartoli zu, ohne neue Argumente. Mit Recht nimmt Navone (Einl. p. XCVI) an, daß die volksthümliche Tradition, als der wahre Sachverhalt vergessen war, bald die Gedichte auf die Brigata spendereccia bezogen habe, woher auch die dahin zielenden Ueberschriften in 2 Mss. Auch Benvenuto da Imola mochte sich dadurch täuschen lassen, und man braucht nicht mit Navone (p. LXXXVI) zu glauben, daß die von ihm erwähnten Gedichte andere waren.

p. 221. In 5 Sonetten, die wahrscheinlich Fragment eines größeren Kranzes sind (bei Navone, p. 45 ff.) beschreibt Folgore die Ceremonie eines Ritterschlages mit Verwendung allegorischer Gestalten.

p. 221. Auf die Schlacht von Montecatini bezieht sich auch die gleichzeitige anonyme Ballade: Deh avrestu veduto messer Piero, ein Gespräch zwischen Maria, der Mutter König Roberts von Neapel, und einem aus der Schlacht heimgekehrten Guelfen, publ. von Teza bei Carducci, Rime di Cino da Pistoia, Firenze, 1862, p. 603 ff. und Cantil. e Ball. p. 32 ff.

p. 222. Ueber Cecco Angiolieri die geistvolle Arbeit von D'Ancona: Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del sec. XIII, Nuova Ant. XXV, 5 ff. und Studj di Critica, p. 105 ff. Viele der Gedichte besonders im Cod. Chigi, und daraus bei Molteni und Monaci, Il Canzoniere Chigiano, p. 212 ff.

p. 225. Die Gedichte Rustico's bei Trucchi, Poes. Ined. I, 180 und 225 ff. Das Sonett: Io aggio inteso, in Poeti del Primo Sec. II, 419. Manche sind noch nicht gedruckt, so das derbste, im Cod. Vat. 3793, no. 921: Dovunque vai, con teco porti il cesso, O bugieressa vechia puzolente.

p. 227. Dante: Karl Witte, Danteforschungen, Bnd. I, Halle, 1869; II, Heilbronn, 1879. Gius. Todeschini, Scritti su Dante, raccolti da Bart. Bressan, Vicenza, 1872 (posthum, die Schriften viel älter). Pietro Fraticelli, Storia della Vita di Dante Alighieri, Firenze, 1861. Foscolo, Discorso sul testo della Commedia di Dante, in den Opere di Ugo Foscolo, III, Firenze, 1850, p. 85 ff. (die Schrift von 1825). Vitt. Imbriani, Sulla Rubrica Dantesca nel Villani, in Propugnatore, XII, 1°, p. 325; 2°, p. 54; XIII, 1°, p. 131 und 168; 2°, p. 187. Dante e il suo Secolo, Firenze, 1865 (Sammelwerk zum Centenario, umfangreich und inhaltarm). Jahrbuch der Deutschen Dantegesellschaft, Bnd. I, Leipzig, 1867; II, 1869; III, 1871; IV, 1877. G. A. Scartazzini, Dante in Germania, Bnd. I, Milano, 1881; Bnd. II, 1883. Ders. Dante, in Manuali Hoepli (no. 42), 2 Bändchen,

Milano, 1883 (nicht unnützlich, doch eitel, platt und odiös, wegen der krassen Undankbarkeit gegen Witte. Scartazzini's 1869 erschienenes Buch über Dante, obgleich 1879 wieder gedruckt, ist heut absolut werthlos). Fr. X. Wegele, Dante Alighieri's Leben und Werke, 3. Aufl. Jena, 1879 (früher übertrieben gepriesen, jetzt vielleicht mit Uebertreibung getadelt, da es, bei allen Irrthümern, gar manches Brauchbare enthält). Bartoli, Storia della Lett. Ital. V, Firenze, 1884. — Colomb de Batines, Bibliografia Dantesca, Prato, 1845—48, 3 Theile. Gius. Jac. Ferrazzi, Manuale Dantesco, 5 Bnde., der letzte Bassano, 1877 (Chaotische Arbeit).

p. 227. Ueber Dante's Familie außer Fraticelli auch L. Passerini, in Dante e il suo Secolo, p. 53 ff. Die Documente in (Frullani e Gargani) Della Casa di Dante, Firenze, 1865. Alfr. v. Reumont, Dante's Familie, im Dantejahrb. II, 331 ff. bietet nichts neues von Bedeutung. — Ueber den Familiennamen Witte, Dantef. II, 22. Die Urkunden bis Ende des 13. Jahrh. bieten stets oder fast ausnahmslos Alagherius oder Allagherius, wie Selmi bemerkte, Il Convito, sua Cronologia, ecc. Torino, 1865, p. VII, und Scarabelli, in Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo dalla Lana, Milano, 1865, p. XL f. wollte diese Form als die echte adoptirt sehen. Auch in den Sonetten Forese Donati's steht Allaghieri und Alaghier, und Allagherius in Dante's lateinischen Briefen. Dieses war freilich also die ursprüngliche Form, woraus Alighieri umgestaltet ist; aber diese Veränderung fand bei Dante's Lebzeiten statt: de Allegheriis steht im Documente von S. Gemignano (1299), Allegherii im Akte von S. Godenzo (1302), alligerii in der Paduaner Urkunde von 1306, Aligerius im Friedensschlusse von Sarzana (1306), Aligherii im Testamente von Dante's Schwiegermutter (1315, s. Casa di Dante, p. 41). Daher ist, was Scarabelli, Esemplare della Divina Commedia donato da Papa Lambertini, III, p. VII (Bologna, 1873) sagte, irrthümlich. Mag sich Dante selbst auch immer Alaghieri genannt haben, wir dürfen die Namensform verwenden, die seine Familie schon damals annahm und dann stets führte. Bei den Titeln der Werke sind wir an die Bestimmung des Autors gebunden, da sie seine Geschöpfe sind; bei Personennamen ist das Archaisiren der Aussprache gegen den Gebrauch so vieler Jahrhunderte eine Pedanterei, und den Eifer nicht werth, den heute Vitt. Imbriani dafür verschwendet.

p. 227. Daß Dante's Geburt in den Mai oder Juni 1265 fiel, ist, gegen die verschiedenen neuerlich vorgebrachten Zweifel, kurz und schlagend wieder erwiesen worden von Witte, Neue und neu festgestellte Daten zu Dante's Lebensgeschichte, in Augsburger Allgem. Zeitung, 1880, no. 16, wo auch die Angabe der Literatur über diesen Punkt. Scartazzini, Abhandlungen über Dante Alighieri, Frankfurt a. M., 1880, p. 54 ff. giebt nur eine Verwässerung des Witte'schen Raisonnements.

p. 228. Daß Brunetto Latini Dante's Lehrer im eigentlichen Sinne gewesen, bezweifelte schon Fauriel, Hist. Litt. de la France, XX (1842), p. 284, dann Sundby, Brunetto Latinos Levnet og Skrifter (1869), p. 17 ff.

Tobeschini, Scritti su Dante, I, 288 ff. Vitt. Imbriani, in Giornale Napoletano di filosofia e lettere, VII, 1 und 169.

p. 228. Bartoli, Stor. Lett. V, 81 ff. bezweifelt jetzt Dante's kriegerische Thaten; er geht im Skeptizismus zu weit; cf. Nuova Antologia, 15. Dez. 1883, p. 820.

p. 230. La Vita Nuova e il Canzoniere di Dante Allighieri, herausg. von Giambatt. Giuliani, Firenze, 1868. La Vita Nuova di Dante Allighieri ricorretta coll' ajuto di testi a penna ed illustrata, von Witte, Leipzig, 1876. La Vita Nuova di Dante Alighieri illustrata da note e preceduta da un discorso su Beatrice, von A. D'Ancona, 2ª ed. Pisa, 1884 (zuerst 1872 als Prachtausgabe erschienen, hier bedeutend erweitert). Die Deutung des Titels s. Witte, p. VII f. und D'Ancona, p. 2 ff. — Dante's Lyrik: Opere Minori di Dante Alighieri, publ. von Fraticelli, vol. I: Il Canzoniere, Firenze, 1861, ferner theilweise bei Giuliani in der Ausg. der Vita Nuova. — Witte, Rime in testi antichi attribuite a Dante, in Dantef. II, 525—73, meist sicherlich nicht von Dante, wie der Herausg. selbst glaubt. — Dante Alighieri's Lyrische Gedichte, übers. und erkl. von L. Kannegießer und K. Witte, 2. Aufl. Leipzig, 1842, 2 Bnde. — Ueber Dante's Lyrik besonders G. Carducci, Delle Rime di Dante Alighieri, 1865, in Dante e il suo Secolo, dann in Studi Letterari, Livorno, 1874, p. 141 ff. (2. Aufl. 1880 ist wörtlicher Abdruck).

p. 236. Io mi son pargoletta bella e nuova. Viele meinten, es gehe nicht auf Beatrice, und die pargoletta sei die in dem Purgat. XXXI, 59 genannte; aber die letztere bezeichnet gar keine bestimmte Person und deutet auf sinnliche Affekte, die Dante so nicht gefeiert hätte, wie es in der Ballade geschieht. pargoletta ist doch Appellativ und nicht Eigenname, und wenn ein Dichter von einem jungen Mädchen redet, muß es immer dieselbe eine Person sein?

p. 238. Die Canzone Morte poich'io non trovo a cui mi doglia ist wahrscheinlich nicht von Dante, vielleicht von dem Trecentisten Jacopo Cecchi, s. Giornale Stor. Lett. Ital. I, 346, und R. Renier, Liriche di Fazio degli Uberti, Firenze, 1883, p. CCCXXV.

p. 238. Beatrice starb d. 9. Juni 1290 nach Vita Nuova, c. 30, im 24. oder 25. Lebensjahre, nach Purgat. XXX, 124: in su la soglia Di mia seconda etade, da man nach Dante's Angaben über die Lebensalter, Convivio, IV, 24, nicht sehen kann, ob er die Grenzjahre zum einen oder zum anderen Alter rechnete.

p. 239. Daß die Vollendung der Vita Nuova in das Jahr 1292 zu setzen ist, hat Fornaciari bewiesen in seinen Studi su Dante editi ed inediti, Milano, 1883, p. 155 ff. Dazu auch Ztschr. f. rom. Ph. VII, 612—614, und Francesco D'Ovidio, in Nuova Antologia, 15. März, 1884, p. 247 ff.

p. 239. Folco Portinari's Testament, bei Gius. Richa, Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine, VIII, 229 ff. (Firenze, 1759), ist datirt vom 15. Jan. 1287, d. h., da es doch wohl florentin. Styl ist, von 1288 unserer Berechnung,

wie Witte, Lyr. Ged. II, 19, setzte. Weiteres Biographische über Folco Portinari bei D'Ancona, V. N. p. 162.

p. 241. Thomas von Aquino hat den Begriff einer aktiven Intelligenz als gesonderter Substanz ausdrücklich geleugnet; ihm ist der Intellectus agens nur eine Kraft der Seele, s. Summa Theolog. p. I, qu. 79, art. 5, und der höhere Intellectus agens, welcher den menschlichen erleuchtet, ist keine besondere Substanz, sondern Gott selbst: Sed intellectus separatus secundum nostrae fidei documenta est ipse Deus, ib. art. 4. So ist auch für solche angebliche Intelligenz in Dante's System kein Raum, und Perez konnte keine Stelle citiren, die darauf deutet; nur, wo er anführt, und Gott gemeint ist, klärt er den Leser absichtlich über den zweideutigen Ausdruck Intelligenza nicht auf. Oder p. 233 ist aus dem Briefe an Can Grande eine Stelle citirt, wo Dante von einer substantia intellectualis separata redet; Perez übersetzt natürlich „la intelligenza attiva"; aber Dante meinte die Engel. Perez' Beweisführung beruht also auf einem plumpen Taschenspielerkunststück. Und war ihm das unbewußt? Perez' ganze Ansicht über den allegorischen Sinn der Vita Nuova gründet sich übrigens auch nur auf das Mißverständniß einer Stelle des Büchleins, welches kürzlich R. Renier wiederholt hat. Dante sagt (cap. 25), die in einem Gedichte gebrauchte Personification Amore's rechtfertigend, die Vulgärdichter wendeten die figürliche Rede an, wie die classischen; aber Schande denen, die figürlich redeten, und nachher nicht die wahre Bedeutung anzugeben wüßten, die hinter der Figur steckt. Perez macht daraus, p. 51 ff. ein „Schande dem, der nicht figürlich, d. h. immer in der Allegorie redet." Sollte er wirklich nicht bemerkt haben, wie er Dante die Worte verdrehte?

p. 241. Vittorio Imbriani über Beatrice in Quando nacque Dante? Napoli, 1879, p. 88 f. oder in Propugnatore, XV, 1°, p. 67, und an vielen anderen Stellen; Bartoli, Stor. Lett. IV (Firenze, 1881), p. 171 ff.

p. 242. Das Argument für die Persönlichkeit der Beatrice aus dem Unterlassen einer Deutung im Convivio, jetzt auch bei D'Ovidio, Nuova Antol. l. c. p. 246, n. 2. Daß man eine Stelle zu Anfang des Convivio, welche für allegorischen Charakter der V. N. sprechen sollte, falsch verstanden hat, s. Ztschr. f. r. Ph. VII, 617.

p. 242. Die neueste Blüthe der allegorischen Deutungskunst kann man bewundern bei R. Renier, in Giorn. Stor. Lett. Ital. II, 379—95. Da wird alles und alles erklärt; wir erhalten einen ganzen Haufen beatrici, welche sich in Dante's Geiste jagen; wenn Beatrice stirbt, so heißt es, daß sie nun „das große weibliche Ideal der Menschheit" geworden ist, u. s. w. Renier bezweifelt sogar, daß der nächste Blutsverwandte ein Bruder sei; denn Beatrice Portinari hatte 5 Brüder und dazu auch einen Mann (!!). — Daß die oft angeführte Stelle der V. N. zu Anfang: non sapeano che si chiamare, gerade beweist, daß Beatrice Eigenname und nicht Appellativ ist, s. Literaturblatt f. germ. u. rom. Phil. 1884, p. 151. — Einen treffenden Einwand gegen die allegorische Deutung hatte Renier selbst geltend gemacht, La Vita Nuova e la Fiammetta,

Torino, 1879, p. 151 f. Wir haben wenigstens ein unmittelbares Zeugniß für Beatrice's reale Existenz von einem anderen als Dante, nämlich die Canzone Cino's auf ihren Tod; jetzt spricht Renier davon nicht mehr. — Bartoli, Stor. Lett. V, 52—81, kommt nochmals auf die Frage, wiederholt sich aber im Grunde nur selbst, citirt p. 80, n. mit Genugthuung De Sanctis als seinen Bundesgenossen; er hat jedoch nur De Sanctis falsch verstanden, der sehr wohl diese Liebe begriff, welche in dem realen Weibe selbst das Ideal erblickt und es sich vergeistigt, und Beatrice für eine reale Person ansah. Gegen Bartoli's Ansicht jetzt die vortrefflichen Bemerkungen D'Ancona's, Vita Nuova, p. XXXIV ff. und ein geistvoller Artikel von D'Ovidio, La Vita Nuova di Dante ed una recente edizione di essa, Nuova Antol. 15. März 1884, p. 238 ff.

p. 247. Letzte Ausgabe des Convivio von G. B. Giuliani: Il Convito di Dante Allighieri reintegrato nel testo con nuovo commento, Firenze, 1874. — Daß der richtige Titel Convivio, nicht Convito ist, zeigte Witte, Dantef. II, 574 ff. — Ueber Dante's Philosophie: A. F. Ozanam, Dante et la Philosophie Catholique au XIIIe siècle, Paris, 1845. E. Ruth, Studien über Dante Allighieri, Tübingen, 1853 (der erste Theil). A. Conti, in Dante e il suo Secolo, p. 271 ff. und Storia della Filosofia, Firenze, 1864, II, 132 ff.

p. 250. Die Vergleichung der Wissenschaften mit den Himmeln war wohl damals allgemein üblich. In einem dem Pier della Vigna zugeschriebenen Briefe über den Tod eines Grammatikers der Universität Neapel, bei Huillard-Bréholles, Vie et Corresp. p. 395, heißt es: nam ars grammaticae, quae lunae vocabulo designatur, privata decoris radiis sedet in tenebris.

p. 253. Anselms Parabel über den vierfachen Sinn der Schrift in Eadmeri liber de S. Anselmi Similitudinibus, caput 194, bei Migne, Patrologia, Ser. Lat. t. 159, p. 707 f., die Similitudo Cellerarii. Thomas von Aquino in der Summa Theol. p. I, qu. I, art. 10.

p. 253. Ueber den verborgenen Sinn der Dichtung sind oft citirt die Verse Theodulphs; in einer späteren Epoche schrieb Alanus de Insulis, De Planctu Naturae (p. 296 der Ausg. von 1654): At in superficiali litterae cortice falsum resonat lyra poëtica, sed interius auditoribus secretum intelligentiae altioris eloquitur, ut, exteriore falsitatis abiecto putamine, dulciorem nucleum veritatis secrete intus lector inveniat. Andere Stellen bei mittelalterlichen Schriftstellern, auch solchen des 14. Jahrh. sind citirt bei Haase, De Medii Aevi Studiis Philologicis (Programm), Bratislaviae, 1856, p. 21, 24, und bei Perez, La Beatrice Svelata, p. 34—38. s. auch von Vulgärgedichten den Roman de la Rose, v. 7918 ff. und die Leys d'amors, III, 252 f.

p. 254. Ueber die poetischen Elemente in Dante's Wissenschaft höchst geistvoll, wie immer, Francesco De Sanctis, Storia della Lett. Ital. Napoli, 1870, I, 60.

p. 255. Auch neuerdings haben manche wieder geglaubt, Dante habe erst nachträglich die allegorische Deutung in seine Canzonen hineingetragen, so Fauriel, Wegele (p. 201), Tobeschini (I, 320), Carducci (Studi, 213); s. dagegen schon

Witte, Lyr. Ged. II, 181, und jetzt D'Ancona, Vita Nuova, p. LXVII Bei Dante's ausdrücklicher Betheuerung haben wir zu jener Annahme keinen Grund. Wenn er in dem Sonette Parole mie che per lo mondo siete von der Philosophie als quella donna in cui errai redet, so bleibt er nur in dem Bilde der Liebesdichtung, will nicht sagen, daß er sich in der Philosophie geirrt habe. Das errare hat hier, wie bei den Sicilianern oft, fast die Bedeutung „in Noth, Angst sein", wie V. N. 13: Così mi trovo in amorosa erranza. Die Frage der Realität der Donna gentile ist ganz verschieden, s. Ztschr. f. rom. Phil. VII, 617.

p. 255. Die Deutung der Canzone Tre donne ist zweifelhaft; die im Texte gegebene ist nahezu die, welche Witte vorzog, Lyr. Ged. II, 138 ff. Wenigstens paßt sie am besten zu Dante's Angaben; die Drittura nennt sich selbst und sagt von den anderen beiden, die eine sei ihre Tochter, an der Quelle des Nils geboren und habe, sich in der Quelle bespiegelnd, die dritte erzeugt; d. h. die natürliche Anlage der Gerechtigkeit bringt das allgemein menschliche Gesetz und dieses das Staatsgesetz hervor, das ja nur Modification von ihm ist. Die Quelle des Nils mag die älteste Cultur in Aegypten andeuten. Orelli (bei Witte) und Carducci sehen in der zweiten Frau die legge divina; kann man sie aber als etwas erzeugtes ansehen? Die Deutung Ginguené's, die Fraticelli und Tommaseo acceptirten (bei Giuliani, V. N. p. 298), ist ganz unhaltbar. — Tommaseo und Giuliani, l. c. p. 293 ff. zweifelten an der Echtheit des Gedichtes; Carducci aber sagt, alle von ihm gesehenen Hss. legten es Dante bei, und wer wäre in jener Zeit der große Dichter, der dieses Lied hätte schreiben können, außer Dante? Uebrigens die Schuld, von welcher am Ende die Rede ist, kann nicht, wie man geglaubt hat, eine solche gegen Florenz sein; dazu würde das hohe Rechtsbewußtsein im Vorhergehenden nicht passen. Dante meint seinen sündhaften Lebenswandel im Allgemeinen, für welchen sein Unglück die Strafe Gottes sein könne, und seine Reue ist dieselbe wie in der Comödie.

p. 258. Als den Abschluß der philosophischen Lyrik betrachtet man, wohl mit Recht, das Sonett: Parole mie che per lo mondo siete, zu dessen Erklärung die wichtigen Bemerkungen Fornaciari's, Studi su Dante, p. 164 f.

p. 259. Karl Martell von Ungarn, Sohn Karls II. von Neapel, war in Florenz im März 1294, wie Todeschini nachwies, I, 171 ff. s. auch Del Lungo, Dino Compagni, II, 503.

p. 259. Zeit der Entstehung des Convivio, s. Witte, Lyr. Ged. II, 60. — Convivio, IV, 29 wird Ser Manfredi da Vico Prätor und Präfekt von Rom genannt. Nach Gregorovius war er das 1308 (Gesch. d. St. Rom, V, 431, n.), aber auch noch 1312 (ib. VI, 45 f.). War er es vielleicht auch schon vor 1308? Scolari und nach ihm Fraticelli, in der Dissertazione sul Convito, Opere Minori di Dante, III, setzten Traktat II und IV gegen 1297 oder 1298, I und III um 1314. Abfassung zu verschiedenen Zeiten nahm auch Selmi an: Il Convito, Sua Cronologia, ecc. Torino, 1865. Ihre Gründe hat schon Witte beseitigt; s. auch Ztschr. für rom. Ph. VII, 615.

p. 260. Eine Hs. der Riccardiana, no. 1044, giebt die vollständige Liste der 14 Canzonen des Convivio, abgedruckt bei Giuliani, Conv. p. 741. Sie ist aber falsch und widerspricht sogar Dante's eigenen Angaben; irgend jemand hat sie willkürlich zusammengestoppelt. Witte's Versuch, die fehlenden Gedichte des Convivio festzustellen, Lyr. Ged. II, p. XXXII ff., gilt durchaus als mißglückt. Selmi bemerkte (p. 95 f.), daß die Zahl der fehlenden Traktate mit der von Aristoteles aufgestellten, von Dante (Conv. IV, 17) acceptirten Elfzahl der Tugenden übereinstimmt, und meinte, daß eben über diese 11 Tugenden die auf den 4. folgenden Traktate handeln sollten.

p. 263. Das Buch De Eloquentia Vulgari zuletzt bei Giuliani, Le Opere Latine di Dante Allighieri, I, 19 ff. (Firenze, 1878). Dazu E. Böhmer, Ueber Dante's Schrift de vulgari eloquio, Halle, 1868, und die vortreffliche, von mir viel benutzte Arbeit D'Ovidio's, Sul Trattato de vulgari eloquentia di Dante Alighieri, im Archivio Glottol. Ital. II, 59 ff. und mit einigen Ergänzungen in Saggi Critici, Napoli, 1879, p. 330 ff.

p. 264. Die Ansicht, daß das de el. vulg. nur eine Poetik sein sollte, schon bei Giov. Maria Barbieri, Dell' Origine della Poesia Rimata (Modena, 1790), p. 37, und jetzt bei D'Ovidio, Saggi, p. 334.

p. 267. Die Scheidung der drei Stylarten, de el. vulg. II, 4; doch ist die Stelle verdorben. Die Scheidung war alt, findet sich schon bei Servius, s. Comparetti, Virgilio, I, 172, n. Albericus von Monte Cassino sagte (Dictaminum Radii, fol. 3): Scimus autem tres species esse hystoriae. Res enim aut grandes, ut proelia utque divina, aut mediocres, ut florum, arborum sive talium phisica, aut humiles, ut iuvenum ludus, amor, lascivia, wonach sich der Styl zu richten habe; s. auch die Stelle von Johannes Anglicus, aus Ende des 13. Jahrh., bei Rockinger, in Quell. u. Erörter. z. bayer. u. deutsch. Gesch. IX, 497, und die in einem Virgilcommentar des 15. Jahrh. bei Comparetti, l. c.

p. 267. Ueber Dante's Metrik Böhmer, l. c. Bartsch, Dante's Poetik, im Dantejahrb. III, 303 ff. D'Ovidio, Saggi Critici, 416 ff.

p. 268. Zur Rechtfertigung meiner Auffassung der Donna gentile in der Vita Nuova genügt es zu verweisen auf die Auseinandersetzung in Ztschr. f. rom. Ph. VII, 612 f. und 616 f.

p. 271. Carducci, Studi Letterari, p. 204 ff. und Vitt. Imbriani, Sulle Canzoni Pietrose di Dante, Bologna, 1882 (aus dem Propugnatore). Bei letzterem ist vortrefflich die Widerlegung der Anderen, aber nicht die neue Vermuthung; er glaubt, die Pietra könne Dante's Schwägerin, Piera di Donato Brunacci, die Gattin seines Bruders Francesco, gewesen sein; s. dagegen Ztschr. f. rom. Phil. VII, 176. Bei Imbriani auch über einige Sonette, die etwa noch in diese Pietra-Gruppe gehören. Die beiden anderen Sestinen hält man jetzt mit Witte allgemein für unecht.

p. 272. Die Anschuldigung Boccaccio's, Dante sei der lussuria bis in späte Jahre ergeben gewesen, wird eine Uebertreibung sein; die Periode mensch-

licher Irrungen fällt gewiß vor 1300. Die sonst angeführten Zeugnisse für Dante's Sinnlichkeit haben wenig Werth. Ubaldo di Sebastiano da Gubbio, welcher Dante in seinem Teleutelogio seinen Lehrer von Jugend auf nannte, ist schwerlich dessen Schüler in unserem Sinne gewesen, s. Mazzatinti in Archivio Stor. Ital. Ser. IV, t. VII, p. 265. Er braucht ihn nicht einmal persönlich gekannt zu haben; er konnte ihn praeceptorem nennen, weil er aus seinen Werken lernte, wie Boccaccio bezüglich Dante's und Petrarca's that.

p. 273. Das genaue Datum von Forese's Tod entdeckte Del Lungo, Dino Compagni, II, 611. — Witte über das Verhältniß zu Forese in Dantef. II, 76 ff. Scartazzini meinte, sie hätten zusammen philosophirt, Abhandl. über Dante, 162.

p. 274. Der vollständige Beweis für die Echtheit der Correspondenzsonette zuerst bei Carducci, Studi, p. 160 ff. und 236; s. ferner Fanfani, Studi ed Osservazioni sopra il testo delle opere di Dante, Firenze, 1874, p. 299 ff. Witte, Dantef. II, 572 ff. Del Lungo hat das 5. Sonett entdeckt und alle zusammen abdrucken lassen, Dino Compagni, II, 610 ff. Wenn er aber glaubt, durch seinen breiten Commentar viel zur Aufklärung des Sinnes beigetragen zu haben, so täuscht er sich; im Gegentheil hat er manches mißverstanden und verdunkelt. So versteht er in Forese's Sonett L'altra notte das Alaghier von Dante selbst (p. 614 und 622), während doch dessen Vater gemeint ist. Der copertoio cortonese in Dante's Chi udisse tossir ist p. 613 gewiß falsch aufgefaßt; es wird sonabattisch sein: sie hat copertoio corto, d. h. il marito non le serve abbastanza di copertoio. Im Sonett Ben ti faranno ist das cuoio che farà la vendetta della carne unmöglich das, was Del Lungo p. 616 will, vielmehr wohl die Haut Forese's selbst; sie hat für die Mästung des Fleisches zu büßen, d. h. er bekommt davon die scabbia, worauf die faccia fessa des Son. Bicci Novel geht, s. auch den Anonimo Fiorentino. In Bicci Novel ist am Ende gesagt, Bicci und die Brüder wüßten vom üblen Gewinne a lor donne buon cognati stare, d. h., wie ich meine, mit dem schlecht gewonnenen Gelde führen sie außer dem Hause ein wüstes Leben, stanno cognati, d. i. non stanno mariti, vernachlässigen die Pflichten des Ehemannes; cognato bildet den Gegensatz zu marito, weil jener am wenigsten das thun darf, was dieser thun soll. Wie könnte darin (nach Del Lungo, p. 617) eine Anspielung auf Dante's Verwandtschaft mit den Donati liegen? — Forese's Spott über Dante's Langmuth im Sonett Ben so che fosti figliuol d'Allaghieri. Aber auch das andere L'altra notte scheint mit dem dunklen trovai Alaghier fra le fosse Legato a nodo ... E quei mi disse: Per amor di Dante scio' mi, darauf anzuspielen, daß der Vater wegen mangelnder Rache nicht Ruhe finden könne. Unklar ist es, ob und wie etwa die in der Comödie erwähnte ungesühnte Blutschuld von den Sacchetti damit zusammenhängt.

p. 275. Ueber Dante's Kinder Passerini in Dante e il suo Secolo, p. 66; Todeschini, I, 333; Imbriani, in Giornale Napoletano, Nuova Ser. VII, 63—87; Bartoli, Stor. Lett. V, 107 f. Imbriani, Gabriello di Dante di Allaghiero, per nozze Papanti-Giraudini, Napoli, 1882.

p. 275. Das Document, welches Gemma Donati noch 1333 als lebend erweist, publ. von Imbriani, Propugn. XIII, 1°, 156 ff. auch Quando nacque Dante, p. 91. — Gegen Identifizirung Gemma's mit der Donna gentile Todeschini, I, 332; Witte, Dantejahrb. III, 532 f. Scartazzini, ib. IV, 193 ff. Jetzt hat Scartazzini, Dante in Germania, II, 336 ff. sich für die Identifizirung erklärt; ihm zu antworten lohnt nicht; warten wir sein nächstes Buch ab, da wird er sich selbst widerlegen. — Gegen die älteren Verdächtigungen hatte schon Foscolo die Gemma vortrefflich vertheidigt, Discorso, § 90—96. Die Literatur des jüngst wieder entbrannten Streites bei Witte, Dantef. II, 48 ff. Dazu noch Scheffer-Boichorst, Aus Dante's Verbannung, Straßburg, 1882, p. 211 ff. Dagegen mit Recht Scartazzini, in Giorn. Stor. Lett. Ital. I, 264 ff. und Dante in Germania, II, 281 ff. s. auch J. Klaczko, Causeries Florentines, Paris, 1880, p. 108. Im Grunde sind es immer nur die alten, schon von Foscolo beseitigten Argumente, die man heute wieder aufwärmt.

p. 277. Gehörte Dante's Familie dem Adel an? Nach Boccaccio war sie ein Zweig der Elisei, welche von den römischen Frangipani stammten. Das letzte ist gewiß falsch; wenn Dante, Inf. XV, 75 ff. auf seine römische Herkunft deutet, so rechnete er sich damit nur zu dem älteren den römischen Colonisten entsprossenen Theil der Stadtbevölkerung, dachte dabei nicht daran, seine Familie von einem bestimmten römischen Geschlechte herzuleiten. Aber Todeschini, I, 263 f. leugnete auch die Zugehörigkeit zu den Elisei, glaubte, dieses sei irrthümliche Tradition, entstanden daraus, daß Cacciaguida's Bruder Eliseo hieß, von dem jedoch die Elisei nicht stammen konnten, weil das Geschlecht längst bestand, als er auf die Welt kam. Ferner bestreitet Todeschini, I, 344—60, daß Dante zu den Grandi gehörte, besonders: 1) weil die Familie gar keinen Familiennamen führte; ein de Alagheriis erscheint wohl zuerst bei Brunectus 1260, dann 1297: Dante et Franciscus fil. ol. Alagherii de Alagheriis, s. Casa di Dante, p. 39. Sonst wird der Sohn einfach nach dem Vater genannt, wie es bei den Popolanen geschah, so auch Dantes Alagherii; im Documente von S. Gemignano von 1299 wird er nobilis genannt; aber hier schrieben Fremde. 2) weil Dante sich im Convivio so heftig gegen den Geburtsadel aussprach (tr. IV). Scartazzini, Abhandl. über Dante, p. 1 ff. hat, wie gewöhnlich, nur Todeschini's Darlegung mit größerer Breite wiederholt. S. Fenaroli, La Vita e i Tempi di Dante Alighieri, Dissertazione I^a, La Stirpe, ecc. Torino, 1882, hat Todeschini theilweise scharfsinnig, leider mit entsetzlicher Weitschweifigkeit, widerlegt. Für die Verwandtschaft mit den Elisei scheint ihm die Nähe der Wohnungen zu sprechen; der Name kann doch von Eliseo, dem Bruder Cacciaguida's, sein, da die Familiennamen erst im 12. Jahrh. in festen Gebrauch kamen; Villani nennt nur die adeligen Geschlechter mit späteren Namen. Daß die Alighieri nicht in Villani's Adelslisten stehen, erkläre sich daraus, daß sie eben zu den Elisei gerechnet wurden, auch Villani nur durch Anhang und Reichthum mächtige Familien nenne. Ob das richtig ist, bleibt zuzusehen, und ferner, ob Villani sie unter die Elisei mitbegreifen konnte, wenn

doch die Alighieri der entgegengesetzten Parthei angehörten. Die capitale Frage aber läßt Fenaroli unbeantwortet, warum noch im 13. Jahrh. die Alighieri fast immer ohne Familiennamen erscheinen, wie er selbst wiederholt zugesteht. Waren sie noch keine Alighieri, warum nennen sie sich nicht Elisei? Und war ihre Zugehörigkeit zu diesen, wie Fenaroli, p. 17, will, noch nicht deutlich anerkannt, und andererseits ihre Existenz als besondere Familie nicht festgestellt, konnten sie da noch als adelig gelten? Man kann sich noch fragen: woher stammt das Wappen der Alighieri? Passerini, in Dante e il suo Secolo, p. 59, n. sagt, es sei aus einem florentiner Codex che fu dei da Vernazzano, in cui nel 1302 furono delineate le armi delle famiglie che appartenevano a parte guelfa. Aber diese Hs. ging auf dem Wege nach Frankreich bei einem Schiffbruche unter, und es existiren nur Copieen, deren einige sehr alt sein sollen. Del Lungo fand eine Anspielung auf das Wappen schon im Sonett Forese's Ben so che fosti (s. Dino Comp. II, 618, n.); aber seine Deutung ist unsicher. — Fenaroli meint ferner, Dante's Adel sei erwiesen durch sein vertrautes Verhältniß zu den Großen, denen er in der Comödie begegnet; besonders habe sich Dante, ohne von edler Herkunft zu sein, nicht so stolz einem Farinata gegenüberstellen können (p. 38 f.). Ist das richtig? Vielleicht wird hier zu wenig zwischen popolo und plebe geschieden, wie diese auch Bartoli, Stor. Lett. V, 13, vermengte; man konnte Popolane und doch von sehr angesehener und einflußreicher Familie sein. Hier bleiben also manche Zweifel. Dagegen ist Fenaroli sicherlich im Rechte, wenn er behauptet, daß die Canzone über die Nobiltà und der 4. Traktat des Convivio durchaus nicht für Dante's bürgerliche Herkunft zeugen. Daß der Adel nicht auf Geburt, sondern allein auf Tugend beruhe, war damals ein Gemeinplatz für die Dichter und für die Dispute der Rhetorenschulen. So behandelte ihn nicht bloß ein Jehan de Meung im Roman de la Rose, 19540 ff., Cecco d'Ascoli, in der Acerba (s. Bariola, Cecco d'Ascoli, Firenze, 1879, p. 43), Bindo Bonichi, Canz. II (sehr ähnlich Dante) und Canz. X. str. 1, 2, sondern bekanntlich auch Guido Guinicelli, an den sich Dante anschloß. Will man darum der Familie der Principi den Adel absprechen? Und will man ihn gar Thomas von Aquino absprechen, der doch gleichfalls bewies, daß Adel nur in Tugend, nicht in Geburt besteht (s. die Stelle bei Ozanam, Dante et la Phil. p. 484 f.)? Thomas beruft sich übrigens auf Hieronymus, und auch Boëtius hatte sich ähnlich über den Adel geäußert, Cons. Phil. III, 6. Daß der Gegenstand in den Schulen behandelt ward, zeigt uns der Brief eines Magister T. an Pier della Vigna und Taddeo da Sessa, der sich in mehreren Hss., unter andern der Breslauer, der Epistolae Petri de Vinea findet, und dessen Anfang und Ende auch Huillard-Bréholles, Vie et Corresp. p. 319, mittheilte. — Beiläufig sei bemerkt, daß die Sentenz über den Adel, welche Dante, Conv. IV, 3, Friedrich II. beilegt, in dem Fiore di Virtù, cap. 37, als eine solche Alexanders angeführt wird.

p. 277. Das Register mit dem Vermerk über Dante's Eintragung in die Zunft ist nur in Copie des 15. Jahrh. erhalten, bezieht sich auf die Jahre

1297—1300, was irrthümlich sein muß, da Dante schon 1296 in dem Rathe der Hundert erscheint, s. Fraticelli, Vita di Dante, p. 112. Imbriani hält das Ganze für verdächtig, Quando nacque Dante, p. 55 f.

p. 277. Daß die comizii del priorato in dem von Leonardo Aretino citirten Briefe als die Versammlung zu der Priorwahl zu verstehen sind, bemerkte Scheffer-Boichorst, Ztschr. f. r. Ph. VII, 469 f.

p. 278. Daß die Annahme der Partheinamen Bianchi und Neri erst 1301 erfolgte, später, als man sonst glaubte, hat Del Lungo gezeigt, Dino Compagni, I, 198; II, 116 ff. Ueber die ganze Entwickelung der Catastrophe in Florenz s. außer Del Lungo's Werk die interessante Schrift von Guido Levi, Bonifazio VIII e le sue relazioni col Comune di Firenze, Roma, 1882, besonders p. 57 ff.

p. 278. Die Documente über Dante's öffentliche Thätigkeit im Jahre 1301 sind jetzt zusammengestellt und theilweise berichtigt von Imbriani, Propugnatore, XIII, 2°, 199 ff. — Bartoli kennt noch drei andere Abstimmungen Dante's, vom 10. Dez. 1296, 14. März 1297, und von 1301 (Stor. Lett. V, 113, 140); aber er hat nur die dort citirte Stelle Del Lungo's mißverstanden; dazu hat er das Votum des 5. Juni 1296 irrthümlich auf den 14. März 97 übertragen, und die wirklichen Abstimmungen des Jahres 1301 übergangen.

p. 279. Sonst nahm man an, daß Dante zur Zeit seiner Verurtheilung sich als Gesandter in Rom befand, gestützt auf eine Nachricht Dino Compagni's und die Angabe Leonardo Aretino's. Aber diese Gesandtschaft ist sehr unwahrscheinlich, wie V. Imbriani zeigte, Propugnatore, XIII, 2°, p. 220—24, auch, mit einigen neuen Argumenten Scartazzini, Dante in Germania, II, 341 ff. und Pasquale Papa bei Bartoli, Stor. Lett. V, 337 ff.

p. 280. Die Documente über Dante's Verbannung bei Fraticelli, und jetzt auch gesammelt bei Del Lungo, Dell' Esilio di Dante, Firenze, 1881. Daß die angebliche Abstimmung Dante's in Florenz am 26. März 1302 ein später Irrthum ist, s. Del Lungo, Dino Compagni, II, 525 f. Gerade die Massenhaftigkeit der Verurtheilungen unter stets identischer Anklage zeigt, daß die baratteria, die man Dante vorwarf, Erdichtung, Vorwand war, wie man allgemein annimmt; es zeigt es sein eigenes stolzes Gefühl der Reinheit, welches bei solchem Geiste wahr ist. Aber Imbriani, Propugnatore, XIII, 2°, p. 208 f. glaubt, etwas könne doch dahinter gesteckt haben; war er kein barattiere, so konnte es das Volk glauben, und er konnte es werden, wenn er in Florenz blieb. Aber wie seltsam, daß alle diese barattieri gerade Bianchi waren! Es ist doch keine schöne Art, mit Annahmen und Möglichkeiten zu verdächtigen, wo Facta fehlen. Dennoch hat dieses auf Pasquale Papa Eindruck gemacht, der gleichfalls die Möglichkeit der baratteria zugiebt, l. c. p. 362. Was war Dante, wenn er Unterschleif getrieben hatte, und sich dann an hundert Stellen unschuldig nannte?

p. 280. Daß das Document von S. Godenzo in das Jahr 1302 gehört, während man es oft viel später setzte, bewiesen Repetti und Tobeschini (I, 254

bis 56); s. ferner Del Lungo, Dino Compagni, II, 562 ff., wo auch die Urkunde abgedruckt ist. — Dante ging spätestens Anfang 1304 nach Verona; denn Bartolommeo della Scala starb d. 7. März dieses Jahres, und ein anderer kann der gran' Lombardo (Par. XVII, 71) nicht sein, s. Todeschini, I, 241 ff. Was Del Lungo dagegen sagt, l. c. II, 582, ist sophistisch.

p. 281. Todeschini, I, 213 ff. bezweifelte die Echtheit des Briefes auf den Tod Alessandro's da Romena, wogegen aber Witte, Dantef. II, 220 ff.

p. 282. V. Imbriani, Il Documento Carrarese che pruova Dante in Padova ai 27 di agosto del 1306, Pomigliano d'Arco, 1881. — Die Documente über den Friedensschluß in Sarzana bei Fraticelli, Vita di Dante, p. 197 ff.

p. 283. Für unecht hält den Brief an Moroello Scartazzini, Dante, Man. Hoepli, II, 70; desgl. jetzt Bartoli (Stor. Lett. V, 187), der ihn früher (IV, 285) allegorisch erklärte. Daß Dante an einen Fürsten von seiner Liebe schrieb, wäre heute vielleicht auffallend; aber erstens war der Malaspina kein König, und dann war die hohe Liebe, als Quell der Dichtung, damals eine bedeutende Angelegenheit; der Brief ist die Vorrede zur Canzone, die er sendet.

p. 283. Als ein platonisches faßten das Verhältniß zu Gentucca unter anderen Carducci, Studi, 209; Renier, Vita Nuova e Fiammetta, 206; Scartazzini, Dante in Germania, II, 296. Dagegen Scheffer-Boichorst, Aus Dante's Verbannung, p. 216 und 218, hält diese Liebe für eine sinnliche, nach der Aeußerung des Commentars, der Pietro di Dante beigelegt wird; ist derselbe von Dante's Sohn, so hat dieser wenig vom Geiste seines Vaters begriffen, und sein Zeugniß wiegt nicht schwer. V. Imbriani, Giornale Napoletano, Nuova Serie, VII, 74 ff. stellte sich das Verhältniß als ein ganz vulgäres vor, meinte, Gentucca müsse von niederem Stande gewesen sein, da Dante sie femmina nenne. Daß Dante dieses Wort ohne solchen Sinn gebrauchte, zeigte jedoch an Beispielen Scartazzini, l. c. p. 296, n. Die Identifizirung der Gentucca mit bestimmten Personen, die man versucht hat, wies Imbriani mit Recht ab. — Witte über Dante's Aufenthalt in Lucca, in Dantef. II, 278.

p. 284. Den jetzt verschwundenen Brief Popule mee citirte Leonardo Aretino, und gewiß meinte ihn auch G. Villani (IX, 136) mit dem al reggimento di Firenze, wie schon Foscolo annahm, Discorso, § 107.

p. 285. Der Brief Frate Ilario's bei Fraticelli, Vita di Dante, p. 357 ff. Die Literatur über denselben ib. 349 ff. Witte, Dantef. I, 49 f. Ferrazzi, Manuale Dant. II, 597 f. Scheffer-Boichorst, Aus Dante's Verbannung, Straßburg, 1882, p. 229 ff. suchte wieder seine Echtheit zu erweisen, behandelte aber die schwerwiegenden Gründe gegen dieselbe mit zu vornehmer Verachtung. Gegen die Echtheit Scartazzini, Dante in Germania, II, 308 ff. — Die Reise nach Paris hält unter anderen auch Witte für zweifelhaft, Dantef. II, 278.

p 287. Dante's Briefe zuletzt bei Giuliani, Opere Latine di Dante Allighieri, vol. II, Firenze, 1882. Manche wurden für unecht erklärt, und

zwar verfährt gewöhnlich jeder so, daß er denjenigen oder diejenigen als Fälschung betrachtet, die ihm in seinen Aufstellungen über Dante unbequem sind. Vitt. Imbriani hält alle Briefe Dante's für apocryph, was wenigstens radical aufräumt; s. besonders Propugnatore, XIII, 2°, 229—33, wo auch von dem einen an Kaiser Heinrich die Unechtheit „bewiesen" wird.

p. 288. Ueber die drei Briefe der Gräfin von Battifolle an die Kaiserin, welche man von Dante verfaßt glaubt, s. Witte, Dantef. I, 486; II, 195, 206, 229 f. Der erste ist vom 18. Mai 1311. Sie stehen in derselben Hs. mit Briefen Dante's. Scheffer-Boichorst, Ztschr. f. rom. Phil. VI, 645, wies mit den letzteren merkwürdige Uebereinstimmungen der Ausdrucksweise nach; aber ob das nicht damals verbreitete stylistische Wendungen waren?

p. 290. Die Entstehungszeit des Buches De Monarchia hat Scheffer-Boichorst nachgewiesen, Aus Dante's Verbannung, p. 105—138. Nach allen Hss. ist in der Monarchia, I, 12 auf Paradiso, V verwiesen, und wir haben kein Recht, wie Witte und Giuliani thaten, die Worte zu streichen. Also ist die Monarchia nach Parad. V, d. h. in Dante's letzten Jahren entstanden. Wenn Scartazzini, Giorn. Stor. Lett. Ital. I, 270 f. einwendet, daß Dante sich sonst nie selbst citire, so ist das nicht richtig; er verweist vom Convivio auf das de el. vulg. voraus, bespricht daselbst die Vita Nuova und hat im de el. vulg. öfters seine eigenen Canzonen angeführt. In Dante in Germania, II, 317 ff. bringt Scartazzini nichts besseres bei und erklärt fälschlich das Citat der Comödie als Variante einiger Mss., während es in allen steht; daß das Paradiso publizirt sein mußte, damit es Dante citiren konnte, ist müßige Annahme. — Witte's Gründe für die Datirung aus der Zeit vor der Verbannung hat schon Wegele treffend widerlegt, p. 313—22, 371—84; von neuem Scheffer-Boichorst, l. c. Daß die Monarchia jedenfalls nach 1311 entstand, zeigt wohl schon die Verwendung des Bildes der beiden Lichter in dem Briefe an die Fürsten und Völker Italiens und dem an die Florentiner; wenigstens so hätte er es nicht gebraucht, nach dem, was er in der Monarchia darüber gesagt hatte. — Ausgaben: Fraticelli, in Opere Minori di Dante, II, 278 ff. Witte: Dantis Alligherii De Monarchia libri III, Vindobonae, 1874. Giuliani, Opere Latine di Dante, I, 217 ff. — Dazu E. Böhmer, Ueber Dante's Monarchia, Halle, 1866. K. Hegel, Dante über Staat und Kirche (Programm), Rostock, 1842. Eine recht gute Darstellung von Dante's politischem System bei Ruth, Studien über Dante, p. 119 ff.

p. 290. Ueber Dante's Verhältniß zur politischen Einheit Italiens hat das Richtige Witte gesagt, Dantef. II, 237 ff.

p. 291. Das Bild von den zwei Lichtern für Papst und Kaiser in einem Briefe Innocenz' III. von 1201, den Perez citirt, La Beatrice Svelata, p. 38. So ferner in Petri de Vineis Epist. I, 31 (ed. Basileae, 1566). In der Comödie spricht Dante von zwei Sonnen. Cino von Pistoia sah dann in der Sonne den Kaiser, im Monde den Papst ausgedrückt, s. L. Chiappelli, Vita e Opere Giuridiche di Cino da Pistoia, Pistoia, 1881, p. 135; ib. p. 117 ff.

über die mit denen Dante's fast identischen politischen Ideen Cino's. — Ueber Dante's Zusammenhang mit der Lehre von den beiden Mächten bei Friedrich II. s. De Blasiis, Della Vita e delle Opere di Pietro della Vigna, Napoli, 1860, p. 165 ff. und Huillard-Bréholles, Vie et Correspondance de Pierre de la Vigne, Paris, 1865, p. 162 ff.

p. 292. Wenn Del Lungo, Dino Compagni, II, 604—610, und Dell'Esiglio di Dante, p. 50 ff. beweisen will, daß Dante nicht Ghibelline gewesen oder vielmehr es nur war per forza, von seinen Feinden nach der Verbannung unter die Ghibellinen gerechnet, so ist das leerer Wortstreit. Er selbst wollte ja Parthei für sich bilden, war also weder Guelfe noch Ghibelline in dem damaligen Sinne, wo die Partheien schon jedes höhere Ziel verloren hatten. Aber er war Ghibelline im wahren, ursprünglichen Sinne des Wortes, als Vorkämpfer der ghibellinischen Idee, wie sie bei Friedrich II. und Pier della Vigna erscheint, als Vertheidiger der kaiserlichen Rechte. Del Lungo (p. 607) möchte ihn einen guelfo imperialista nennen; aber was bedeutet dann noch der Name „Guelfe" als eine Aeußerlichkeit? Und den Namen einer Parthei wollte ja Dante selbst nicht. K. Hegel, l. c. p. 17 und 20, hat schon Dante's Stellung ganz richtig bezeichnet.

p. 294. Die Echtheit des Briefes an Guido Novello suchte Scheffer-Boichorst, Aus Dante's Verb. p. 151 ff. zu erweisen; indessen werden immer Zweifel bleiben, wenn nicht etwa das lateinische Original aufgefunden wird. Gegen die Echtheit auch wieder Bartoli, Stor. Lett. V, 243 ff. — Daß die Besuche in Verona nur Abstecher von Ravenna aus waren, meinte Tiraboschi, ferner Cappi, in Dante e il suo Secolo, p. 813 ff. und Scheffer-Boichorst.

p. 295. Die Quaestio de Aqua et Terra gedruckt zuletzt: Fraticelli, Opere Minori di Dante, II, 416 ff. und Giuliani, Opere Latine di Dante, II, 355 ff. Stoppani, bei Giuliani, p. 451 ff. hat den wissenschaftlichen Werth der Schrift sehr übertrieben; das Meiste von Bedeutung, was er in ihr bemerkte, findet sich schon im Trésor Brunetto Latini's, wie Gaiter zeigte, in Propugn. XV, 1°, p. 430 ff. Da alte Hss. nicht bekannt sind, hielt Tiraboschi die Schrift für Fälschung, und so andere, neuerdings auch Bartoli, Stor. Lett. V, 294 ff. Ein Fälscher des 16. Jahrhunderts, der so in Dante's Sinne und mit Dante's Worten schreiben konnte, scheint mir ein zu großes Wunder.

p. 295. Die Correspondenz mit Giovanni del Virgilio bei Fraticelli, I, 409 ff. und bei Giuliani, II, 301 ff. Dazu Witte, Lyr. Ged. II, 213 ff. Ob das letzte Gedicht von Dante ist, kann man bezweifeln; schon Witte fielen die ehrenvollen Bezeichnungen venerande senex, illustre caput und sonst das Lob auf, das sich Dante hier selbst gespendet hätte. Die Ecloge spricht von Tityrus (Dante) stets in dritter Person, die erste dagegen sagt stets ego; ferner sagt der Autor der Ecloge, er habe das Gespräch zwischen Tityrus und Alphesiboeus von Jolas (Guido Novello) gehört. Sind das alles nur Kunstgriffe? Nach dem alten Glossator der laurenz. Hs. ließ Dante die Antwort ein Jahr

anstehen; erst sein Sohn fand sie nach seinem Tode und überschickte sie (also fiele die Correspondenz 1320—21). Sollte man sie etwa erst nach seinem Tode gemacht haben? — P. Meyer, Romania, XI, 616, vermuthet, alle 4 Gedichte könnten unecht sein; s. darüber schon Carducci, Studi, 253, n.

p. 296. Giov. Villani erzählt, daß Dante starb zurückgekehrt von einer Gesandtschaft nach Venedig, und Fil. Villani berichtet genauer, wie er sich auf dieser Reise die Krankheit zuzog. Aber V. Imbriani leugnete das ganze Factum, Propugn. XIII, 2°, 191, und so Scheffer-Boichorst, l. c. p. 73 f.

p. 296. Ueber Dante's Grab und das Schicksal seiner Gebeine s. Witte, Dantef. II, 32 ff. und eine Publikation betitelt: Sepulcrum Dantis, Alla Libreria Dante in Firenze, 1883. Hier auch über die Verhandlungen zur Ueberführung der Gebeine nach Florenz. Schon 1519, als Leo X. seiner Landsleute Wunsch erfüllen wollte, fand man den Sarg leer. Erst 1865 wurden die Ueberreste in einem Holzkasten in der Kirchenmauer wiederentdeckt, wenn sie es sind.

p. 298. Wegele, p. 389 (und schon in der 1. Ausg. Jena, 1856, p. 106 f.) meinte, die 2. Strophe von Donne che avete mit der Andeutung der mystischen Reise sei nachträglich eingeschoben worden, und so Todeschini, I, 276 ff. Den Hauptgrund für solche Annahme hat D'Ancona beseitigt, Vita Nuova, p. 142 ff., obschon man den zweiten Theil seiner Deutung kaum acceptiren wird, s. Literaturbl. f. germ. und rom. Phil. 1884, p. 152. Die Strophe steht schon in einer Hs. von 1292, s. Carducci, Intorno ad alcune rime, p. 19; zum Unglücke fehlen hier aber die Verse, welche sich auf die Hölle beziehen. Daß die Strophe vor Beatrice's Tode verfaßt ist, beweist wohl auch die Art, wie sich Cino von Pistoia in seinem Trostgedichte an Dante Avvegna ch'i'non aggia più per tempo auf sie bezieht: Chè Dio nostro signore Volle di lei, come avea l'angel detto, Fare il cielo perfetto.

p. 299. Daß die Vision am Ende der Vita Nuova noch nicht die der Comödie in den Einzelheiten, sondern erst ihr Keim sei, hat Fornaciari vortrefflich bemerkt, Studi su Dante, p. 156 f.

p. 299. Il Comento di Giov. Boccacci sopra la Commedia preceduto dalla Vita di Dante, herausg. von G. Milanesi, Firenze, 1863. — Witte meinte, die in Florenz gefundenen Papiere könnten Canzonen Dante's gewesen sein, Dantef. I, 481; II, 52. — Die lateinischen Verse hält Scheffer-Boichorst, mit dem Briefe Frate Ilario's, für echt, l. c. p. 246 ff. In der kürzeren Fassung von Boccaccio's Vita di Dante ist der 3. Vers vollständig.

p. 300. Beziehungen Anderer auf die Comödie bei Dante's Lebzeiten bei Witte, Dantef. I, 137. Das Citat Cecco d'Ascoli's wird freilich, wie Foscolo, Discorso, § 170, bemerkte, später sein, da die Acerba gegen 1326 entstand. Aber Cino's Liebessonett ist gewiß nicht aus dessen Alter. Auch Giovanni del Virgilio, wenn er, I, 5 sagt: Astripetis Lethen, mußte doch wissen, welche Rolle Lethe in Dante's irdischem Paradiese spielt, also etwas von den letzten Gesängen des Purgatorio kennen. Aber freilich kann manches bei Freunden

und im Publikum bekannt geworden sein, ohne daß die ganzen ersten beiden Theile publizirt waren. Foscolo, Discorso, § 30 ff. suchte mit großer Energie nachzuweisen, daß Dante sein Werk nicht, auch nicht zum großen Theile publiziren konnte, wegen der ungeheuren Gefahren, in die ihn seine Angriffe auf die Mächtigsten gebracht hätten, und daß er deshalb andere Zeiten erwartete. Nur begreift man dann nicht, wie seine Söhne gleich nach seinem Tode mehr Muth gehabt oder weniger bedroht gewesen sein sollten, als sie das Gedicht veröffentlichten. Was Foscolo, § 169 ff. und besonders § 180 darüber sagt, ist doch sehr künstlich und unklar; desgl. das, was bei Del Lungo, Dino Compagni, I, 694 f. steht. Jacopo di Dante lebte ja sogar später in Florenz, und was that man ihm um der Comödie willen? Dante, in der glühenden Ueberzeugung von der Heiligkeit seiner Mission, konnte glauben, einen höheren Schutz zu genießen, und vor Gefahr für die große Sache nicht zurückbeben. — Für die Vollendung der einzelnen Cantiche sind viele Datirungen versucht worden; aber die Begründung ist stets unzulänglich, schon deshalb, weil Dante, was die historischen Bezüge betrifft, vieles nachträglich ändern und zusetzen mochte, wie es Petrarca und Boccaccio notorisch in ihren Werken gethan haben. So meinte auch Foscolo, § 20, und anderswo.

p. 301. Die Eintheilung seiner Erklärungen, die Dante im Briefe an Can Grande giebt, ist häufig in Werken der scholastischen Zeit, s. P. Meyer, Romania, VIII, 327, und Scheffer-Boichorst, l. c. p. 145.

p. 302. Dante meint, die Tragödie ist lateinisch, die Comödie italienisch geschrieben, nicht als ob er wirklich an niedrige Ausdrucksweise dächte; diese mag sich an manchen Stellen des Inferno finden, aber doch nicht in dem Theile, von dem er speziell handelt, dem Paradiso, der Cantica sublime. Unter Comödie und Tragödie verstand man ganz etwas anderes als die Alten und wir; das Drama kam hier nicht in Betracht. Dante's Definition war damals die allgemeine; er hatte sie aus Giov. Balbi's Catholicon, s. die Stelle bei Giuliani, Opere Lat. II, 193. Ein Gedicht auf Thomas Becket, bei Du Méril, Poés. pop. du Moyen Age, Paris, 1847, p. 73, sagt:

Sequor morem comici, scio vos hunc scire,
Primum Vae et tristia, post Evax! et lyrae.

s. auch die oben zu p. 267 angeführten Stellen über die Stylarten, und besonders Johannes Anglicus' Definition, bei Rockinger, p. 503, sowie das wunderliche Beispiel einer Tragödie, welches er giebt. Dante nannte Virgils Aeneis eine Tragedia (Inf. XX, 113); sein eigenes Werk hat er nur Comedia betitelt, und zwar Comedia, zu urtheilen nach Inf. XVI, 128; XXI, 2. So sagt auch Antonio da Tempo, p. 147: proprius potuit appellari tragedia, licet ipse librum suum appellaverit comediam, und comedia Giov. Quirini, s. Archivio Storico per Trieste, ecc. I, 147. Das divina kam erst im 16. Jahrh. auf, in der Zeit, als divino bei den Literaten das typische Prädikat der Vollkommenheit war, also kaum mit Bezug auf den Inhalt. Zuerst hat es die

Ausg. von 1513. Doch stünde es nach Giuliani (Op. Lat. II, 203) bereits in sehr alten Mss. von Boccaccio's Vita di Dante. Ist das richtig?

p. 302. Die Echtheit des Briefes an San Grande, die früher vielfach bezweifelt ward, ist jetzt definitiv erwiesen durch Giuliani, Op. Lat. II, 170 ff. (wo auch die Literatur des Streites, p. 287 ff.) und Scheffer-Boichorst, Aus Dante's Verb. p. 141 ff.

p. 302. Itinerarium Mentis in Deum und Diaeta Salutis sind zwei Schriften S. Bonaventura's betitelt; die zweite beschreibt die 9 Tagereisen des Heilsweges und schließt mit einer, freilich sehr abstrakten Schilderung der Höllenqualen und der Paradiesesfreuden.

p. 303. Ueber die Vision des Lazarus s. Salimbene, p. 124; er sagt, daß er in Marseille, wo Lazarus Bischof gewesen sollte, nach dem Buche gefragt und erfahren habe, es sei durch Nachlässigkeit verloren gegangen.

p. 304. Ueber die Literatur der Visionen des Jenseits vor Dante s. Ozanam, Dante et la Philosophie Cath. p. 324—424, und besonders die vortreffliche Schrift D'Ancona's: I Precursori di Dante, Firenze, 1874. Eine bequeme Sammlung von P. Villari, Antiche Leggende e Tradizioni che illustrano la Div. Com. Pisa, 1865. Visio Tnugdali, lat. und altdtsch. herausg. von Albr. Wagner, Erlangen, 1882. Die Vision Frate Alberico's bei Franc. Cancellieri, Osservazioni intorno alla questione ... sopra l'originalità della Div. Com. Roma, 1814, p. 131 ff. und in der Ausg. der Div. Commedia, Padua, 1822, Bnd. V, 287 ff.

p. 306. Wie Dante die vorgefundene Gestalt Virgils umgebildet hat, zeigte in höchst geistvoller Weise Comparetti, Virgilio nel Medio Evo, I, 268 ff. und 282 ff.

p. 307. Die Erklärung der drei Thiere ist die der alten Commentatoren; verläßt man sie, so verliert man jeden Halt. Auch die Deutung in der sonst sehr interessanten Schrift von G. Casella, Canto a Dante Alighieri, con un discorso intorno alla forma allegorica, Firenze, 1865, p. 28 ff. halte ich für verfehlt.

p. 308. Gewiß war es Dante's Absicht, daß die äußere Qual dem inneren Zustande der Sündigkeit correspondiren sollte; doch ist es nicht gelungen, dies allenthalben im Einzelnen nachzuweisen. Der Aufsatz von Scartazzini, Congruenz der Sünden und Strafen in Dante's Hölle, Dantejahrb. IV, 273 ff. enthält viel Künstelei und Sophistik; s. darüber Witte, Dantef. II, 304.

p. 310. Ueber die Einheit der moralischen und politischen Absicht in der Comödie besonders De Sanctis, Stor. Lett. I, 152 f. und Giuliani, Op. Lat. II, 212 f. Hier ist auch p. 195 ff. in schlichter, überzeugender Weise die hauptsächliche Allegorie der Comödie nach Dante's eigenen Aeußerungen erklärt.

p. 310. Ueber die zahllosen Deutungen des Veltro s. Scartazzini, La Divina Commedia di Dante Alighieri, riveduta nel testo e commentata, II, Leipzig, 1875, p. 801 ff. Als eine allgemeine Prophezeiung faßten ihn die alten Commentatoren; später dachte man an bestimmte Personen (Can Grande,

Uguccione, 2c.), von denen keine paßt. Ich schließe mich Fornaciari an, Stadi, p. 26 ff. Sehr zweifelhaft ist, ob auch die drei Thiere spezielle politische Bedeutung haben, wie Foscolo, Fraticelli, Casella und so viele andere wollten; Dante scheidet eben Moral und Politik nicht; der politische Messias tilgt die Laster aus. Jedenfalls passen die üblichen Deutungen auf Florenz, Frankreich und die Curie sehr schlecht, wie Witte zeigte; s. besonders auch Wegele, p. 437 ff.

p. 312. Wie in der Comödie der buchstäbliche Sinn seine Selbständigkeit gewinnt, bemerkte in seiner geistvollen Weise De Sanctis, Stor. Lett. I, 168 f.

p. 313. Vaccheri und Bertacchi, La Visione di Dante Allighieri considerata nello spazio e nel tempo, Torino, 1881, suchten mit großer Gelehrsamkeit nachzuweisen, daß die so alte Vorstellung der Dante'schen Hölle als eines Trichters nicht bloß den Naturgesetzen, sondern auch den Worten des Dichters entgegen sei. Sie identifiziren den Hügel zu Anfang des Inferno mit dem Purgatoriumsberge, und setzen daher den Eingang zur Hölle neben den letzteren in die andere Hemisphäre. Von hier soll der Abgrund in unregelmäßiger Form, zuerst als abgestumpfter Kegel, dann in weiteren und engeren concentrischen Ringen in das Innere der Erde hinabsteigen, theilweise in unsere Hemisphäre hinübergehen und, in Uebereinstimmung mit den Gesetzen der Schwerkraft, zum Centrum zurückkehren, von wo man auf schmalem, spiralischen Wege wieder auf die Oberfläche der anderen Hemisphäre gelangt. Die approximative Richtigkeit ihres gezeichneten Höllenplanes suchen sie auch aus der Zeitberechnung darzuthun, indem sie zeigen, daß Dante den Stand der Sonne von dem jeweilig veränderten Standpunkte im Erdinnern beschreibt. Aber darf man Dante alle diese Kenntnisse, alle diese feinen Berechnungen zumuthen, welche 600 Jahre lang keiner verstand, und denen man heute mit Mühe folgen kann? Ferner hätte Dante alles das seinen Lesern überlassen, er, der so oft und gern belehrt? Hätte er nicht deutlichere Erklärungen gegeben? Wo Virgil Dante, am Ende des Inferno, sagt, sie seien jetzt in die andere Hemisphäre gelangt, hätte er sich nicht anders ausgedrückt, wenn er meinte, sie seien nach kurzem Verlassen in sie zurückgekehrt? Und er belehrt Dante (Inf. XXXIV, 118): Qui è da man, quando di là è sera; das konnte er doch nicht als etwas Neues bemerken, wenn sie aus dieser Hemisphäre kamen. Er sagt weiter, die Erdmasse, welche den Purgatoriumsberg bildete, habe vor Lucifer fliehend qua den Ort leer gelassen. Was ist das leer Gelassene? nach V. und B. die Hölle; aber es kann auch der Gang sein, durch den die Dichter emporsteigen:

Luogo è laggiù da Belzebù remoto
Tanto, quanto la tomba si distende.

remoto will sagen si distende a tanta lontananza da lui; so konnte Dante aber nicht reden, wenn dieser Gang dem Höllenschlunde parallel war; er hätte gesagt: die Höhle führt ebenso weit wieder zurück, wie der Schlund der Hölle hinunterführt. Ferner wäre nach V. und B. ja die Länge von Gang und Hölle garnicht gleich, da der erste am Centrum beginnt, die zweite dasselbe überschreitet und mit dem pozzo zu ihm zurückkehrt. — Wenn Dante Inf. IX, 16 von

dem fondo della triste conca spricht, so wird er damit die untere Hölle im allgemeinen andeuten, nicht den Grund eines abgestumpften Trichters, der mit dem 5. Kreise endet, wie V. und B. meinen; denn er hat ja da schon den 5. Kreis, also jenen Trichter verlassen. — Die Identifizirung des dilettoso colle mit dem Purgatoriumsberge ist durchaus abzulehnen; denn abgesehen davon, daß der Name colle für solche colossale Höhe nicht paßt (cf. Giorn. Stor. Lett. It. II, 431), ist der dilettoso colle doch nur das Glück, das er erreichen will, nicht die Reinigung, die das Purgatorium bedeutet, jenes etwa Symbol des Glückes, wie der Mensch es sich vorstellt und erstrebt, und verschieden von dem wahren Glücke des irdischen Paradieses. Auch zeigt Dante, als er den Reinigungsberg erreicht, nicht die Bekanntschaft mit ihm, wie wenn er ihn schon einmal gesehen hätte. Was heißt dann, daß die Thiere ihn vom Purgatorium fortschrecken? Den Wald sieht er ebenfalls nicht mehr wieder, und er ist das lasterhafte irdische Leben, also doch wohl in unserer Hemisphäre unter den Menschen. — Wenn der Höllentrichter nach den Naturgesetzen unmöglich ist, machte sich Dante diese Unmöglichkeit klar? Hatte er sich ausgerechnet, wie lang dieser Trichter sein müsse? Man bemerke auch, daß Boccaccio (Comento, vol. I, p. 99) sich das Inferno denkt als corno (Trichter) mit Wendelgang und theilweise, neben diesem hinabsteigenden Wege, cavernoso, d. h. die Kreise sich ausdehnend tief in die ausgehöhlte Felsenwand hinein, wo dann Platz ward für See und Sumpf und Wald, für die vasta campagna der Heresiarchen, wo es auch möglich ward, daß der Gestank nicht bis nach oben stieg, wegen der sich darüber wölbenden Felswand. Den alten Commentatoren blieb der tiefere Sinn des Gedichtes oft verschlossen; aber diese äußerlichen Dinge hatte Dante doch wohl auf das Verständniß seiner Zeitgenossen berechnet; für wen hätte er sonst geschrieben? Daß aber die Hölle sich unter der Oberfläche unserer Hemisphäre befindet, ist die Ansicht der frühesten Erklärer. Auch Dante's Sohn Jacopo sagte im Dottrinale, cap. 57:

Figurati l'inferno
Con atto sempiterno
Sotto la terra stabile
Della quarta abitabile
Uno scendere addentro
Cerchiato infino al centro ...
Digradando l'ampiezza
Dal sommo alla bassezza.

Und das Purgatorium nennt er, cap. 58: Opposito alle spalle Della contatta valle.

p. 314. Dante's Purgatorium liegt auf der westlichen Hemisphäre südlich vom Aequator, da es Jerusalem antipodisch ist. Ueber die Motive, den Berg mit dem irdischen Paradiese in diesen unbekannten Theil der Erde zu verlegen, der der Phantasie freien Spielraum gab, s. die geistvollen Bemerkungen von Ozanam, Dante et la Phil. Cath. p. 142, auch Fornaciari, Studi su Dante,

p. 106. Die Legenden setzen meist das Purgatorium in das Erdinnere wie die Hölle; aber in der Vision Wettins ist es in freier Luft, und zwar nicht ein Berg, umfaßt jedoch Berge, die den Himmel erreichen.

p. 314. Daß der erste Gesang eigentlich nicht zur Hölle gehört und Prolog des Ganzen ist, s. Casella, l. c. p. 24. Ueber die Zahlensymbolik in der Comödie Carducci bei D'Ancona, Vita Nuova, p. 209. Ders. ib. p. 56 über die Entstehung der Terzine aus dem Serventese. Die Herkunft aus dem stornello der Volkspoesie, die H. Schuchardt darzuthun suchte: Ritornell und Terzine, Halle, 1875, ist unwahrscheinlich; s. darüber G. Paris, Romania, IV, 491.

p. 321. Warum redet Francesca allein? Die acceptirte Erklärung ist von Foscolo, Discorso, § 154.

p. 323. Wer eigentlich dieser geheimnißvolle Bote des Himmels ist, gelang bisher nicht zu enträthseln, s. Michelangeli, in Propugnatore, XVI, 1°, p. 469 f.

p. 343. Francesco De Sanctis' Schriften über Dante sind außer dem Abschnitte in der Storia della Letteratura Italiana, I, 148—261, die folgenden: Dell' argomento della Divina Commedia, in Saggi Critici, 3. Ausg. Napoli, 1874, p. 363; Carattere di Dante e sua utopia, ib. p. 378; Pier della Vigna, ib. p. 393; La Divina Commedia, versione di F. Lamennais, ib. p. 410. Francesca da Rimini, in Nuovi Saggi Critici, Napoli, 1872, p. 1; Il Farinata, ib. p. 21; L'Ugolino, ib. p. 51.

p. 343. Der Commentar Graziolo's de' Bambagioli, der schon drei Jahre nach Dante's Tode geschrieben sein soll, erstreckt sich nur auf das Inferno. Er ist unedirt in einer Hs. zu Sevilla, welche P. Ewald abgeschrieben hatte, und Witte zu veröffentlichen beabsichtigte, als er starb. Ein Bruchstück auch in Siena, cf. Giornale Stor. Lett. Ital. II, 454. — Ueber die Dante-Commentare im allgemeinen s. K. Hegel, Ueber den historischen Werth der ältesten Dante-Commentare, Leipzig, 1878. Die Reihe der Dante-Erklärer in Florenz bis auf Landino giebt A. Wesselofsky, Il Paradiso degli Alberti, Bologna, 1867, vol. I, parte II, p. 215. — Schließlich seien aus der Unzahl von Ausgaben der Comödie nur einige der neueren angeführt, die Prachtausgabe von Witte: La Divina Commedia di Dante Alighieri, ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna, Berlino, 1862, mit vortrefflicher Einleitung über die Geschichte des Textes. Nach der großen gab Witte in demselben Jahre auch eine kleine Ausgabe. Die Brunone Bianchi's: La Commedia di Dante Alighieri, mit einsichtigem Commentar, 6. Ausg. Firenze, 1863, seitdem noch neuere. Die Fraticelli's: La Divina Commedia di Dante Alighieri, Firenze, 1871. Die Scartazzini's, Leipzig, vol. I, 1874, II, 1875, III, 1882, mit sehr umfangreichem Commentar (besonders in den beiden letzten Bänden), durch die Zusammenstellung zerstreuten Materials recht nützlich, aber durchaus nicht so vollkommen, wie der Herausgeber glaubt. Endlich die Ausgabe Giuliani's: La Commedia di Dante Allighieri raffermata nel testo giusta la ragione e l'arte dell' autore (bloßer Text), Firenze, 1880.

p. 344. Ueber die Art, wie man die Comödie im 14. Jahrh. auffaßte

und daher nachahmte, eine treffende Bemerkung von Morpurgo, Giornale Fil. Rom. IV, 212 f.

p. 345. Liriche edite ed inedite di Fazio degli Uberti, publ. von R. Renier, Firenze, 1883; in der Einleitung das Biographische.

p. 346. Selbst wenn Fazio sich eine fiktive Zeit für seine Reise vorstellte, wäre er freilich doch damit inconsequent verfahren; denn nachdem II, 13 die Roma schon als laufendes Jahr 1358 angegeben hat, bezieht sich III, 1 auf den noch ungerächten Tod des Königs Andreas von Neapel (1345), also doch wohl auf eine Zeit vor 1348, wo Ludwig von Ungarn erschien. IV, 27 ist frühestens von 1365; denn es ist die Rede von der in diesem Jahre stattgehabten Lösung Jacobs von Maiorca aus spanischer Gefangenschaft; VI, 8 nennt als laufendes Jahr 1367; s. im Uebrigen Renier, l. c. p. CXCII ff. — Mir stand vom Dittamondo nur die schlechte Ausgabe Venezia, 1820 zu Gebote (I sei libri del Dittamondo). Die Bibliographie der Mss. und Drucke gab Renier im Giorn. Fil. Rom. III, fasc. 2, p. 26 ff.

p. 346. Ueber die Benutzung Solins s. Renier, p. CCLXVII ff. VI, 1 nennt Fazio selbst als seine Quellen Plinius, Livius und Isidor. Für toskanische Dinge scheint er schon aus G. Villani geschöpft zu haben.

p. 348. Der Gedanke des einheimischen Königthums erscheint allerdings schon früher in dem rohen lateinischen Gedichte an König Robert, das man, wohl mit Unrecht, Petrarca's Lehrer Convenevole von Prato beigelegt hat; aber hier ist er noch unklar in der Gestalt des Panegyrikus, der die Person höher stellt als die Prinzipien; s. D'Ancona, Studj sulla Lett. It. de' primi sec. p. 132 ff.

p. 349. Von der Acerba konnte ich nur die schlechte Ausg. Venezia, Andreola, 1820, benutzen. Ueber Cecco d'Ascoli s. Carducci, Studi Lett. p. 262 ff. C. Frizzi, Saggio di Studi sopra Cecco d'Ascoli e l'Acerba, in Propugnatore, X, 1°, 468 ff. Felice Bariola, Cecco d'Ascoli e l'Acerba, Firenze, 1879. Scheffer-Boichorst, Aus Dante's Verbannung, p. 60 ff. Der letztere setzte das Gedicht 1324, da die in demselben erwähnte Aufgabe Sardiniens durch die Pisaner in dieses Jahr falle (p. 62, n.); aber in dem Frieden vom 18. Juni 1324 gaben die Pisaner die Insel nicht auf, sondern leisteten dem Könige von Aragon nur Huldigung für ihren Besitz. Erst in dem am 10. Juni 1326 verkündeten Frieden überließen sie Sardinien ganz an Aragon (G. Villani, IX, 331); auf ihn deutet offenbar Cecco, wie Frizzi, p. 478 bemerkte. Was Scheffer-Boichorst sonst sagt, ist nicht von Bedeutung; Dante brauchte, als Cecco ihn wie einen Lebenden anredet, nicht mehr wirklich am Leben zu sein; bei Schriftstellern ist ja jene Redeweise auch nach ihrem Tode Sitte („Goethe sagt, Cicero schreibt", 2c.); daher ist es unnöthig anzunehmen, daß die Acerba in Stücken zu verschiedenen Zeiten entstand. — Ueber den Titel s. Bariola, p. 61—63.

p. 349. Die Strophenform, welche Cecco d'Ascoli verwendete, findet sich wieder in gewissen Versen, welche Bindo Bonichi zugeschrieben werden, Ausg. von 1867, p. 209.

p. 350. Die angeführten Verse Cecco's nach Bariola, p. 47. In manchen Mss. folgt hier dem 4. Buche noch der Anfang eines unvollendet gebliebenen 5., wo von den Dingen des Glaubens die Rede sein sollte, s. Bariola, p. 110 ff.

p. 351. Ueber Cecco d'Ascoli in der Volkssage Bariola, p. 52 ff.

p. 352. Die Documente, welche Jacopo Alighieri's Heirathspläne und, was damit zusammenhängt, darthun, und dadurch frühere Irrthümer beseitigen, publizirte V. Imbriani, in Francesco Fiorentino e Vittorio Imbriani, Aneddoti Tansilliani e Danteschi, Napoli, 1883 (per nozze). Sonst über Jacopo di Dante: Fraticelli, Vita di Dante, p. 300, und Passerini in Dante e il suo Secolo, p. 68 f. — Das Dottrinale ist gedruckt zum ersten und letzten Male in der Raccolta di Rime Antiche Toscane, Palermo, 1817, vol. III, p. 7 ff.

p. 353. Die Terzinen über die Comödie am besten bei Carducci, Rime di Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV, Firenze, 1862, p. 211 ff. Solche Argumente oder Divisionen zur Comödie giebt es noch andere aus dieser Zeit. Daß der Commentar [Chiose alla Cantica dell' Inferno di Dante attribuite a Jacopo suo figlio, publ. von Lord Vernon, Firenze, 1848] wirklich von Jacopo ist, macht Scheffer-Boichorst wahrscheinlich, l. c. p. 46, n. s. auch Ztschr. f. rom. Phil. VII, 72, n. — Von dem ascetischen Gedichte in Terzinen: Io son la morte principessa grande, in welchem die Gestalt des Todes in düsterer Majestät redend und warnend auftritt (bei Carducci, l. c. p. 218 ff.), steht nicht fest, ob es von Jacopo oder von Piero di Dante ist.

p. 354. Rime di Bindo Bonichi da Siena edite ed inedite, publ. von J. Ferrari und P. Bilancioni, Bologna, 1867. — A. Borgognoni, Di Bindo Bonichi e di alcuni altri rimatori senesi, in Propugnatore, I, 297, 578, 645 (besonders p. 647 f. und 664); dieser Aufsatz ist abgedr. in Studi di erudizione e d'arte, I, Bologna, 1877. Die urkundliche Notiz über Bindo's Tod auch bei Morpurgo, Giorn. Fil. Rom. IV, 213, n. 2.

p. 355. [Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali di ser Graziolo Bambagiuoli, Modena, 1865], ein Theil auch Carducci, Rime di Cino, p. 174 ff. und ib. p. XXXVI ff. kurz, aber treffend über den Dichter. Graziolo de' Bambagioli ist der älteste Dante-Erklärer; er commentirte das Inferno, s. oben zu p. 343. Hier hat er an einer Stelle die letzte Strophe von Bonichi's Canzone XVII citirt.

p. 356. Die Profezia Frate Stoppa's bei Carducci, l. c. p. 264 ff. Die Frottola O pellegrina Italia bei Renier, Liriche di Fazio, p. 191 ff. und ib. p. CCCII ff. der Beweis, daß das Gedicht nicht von Fazio, vielleicht von einem frate Giovanni predicatore e teologo ist. Dort auch sonst über Prophezeiungen. — Ueber die Form der Frottola oder des Motto confetto, wie man sie auch nannte, besonders Antonio da Tempo, p. 153 f. — Ueber Tommasuccio s. G. Mazzatinti, Un Profeta Umbro del Sec. XIV, in Propugnatore, XV, 2°, p. 1 ff. und M. Faloci-Pulignani, in Giorn. Stor. Lett. Ital. I, 211—24. —

Die Prophetia fratris Jacoponis ist publ. bei D'Ancona, Studj sulla Lett. Ital. de' primi sec. p. 95 ff. – Ueber politische Prophezeiungen des 14. und 15. Jahrh. in einem Ms. der Magliab. s. die Notiz bei Del Lungo, Dino Compagni, II, 230, n. 22; auch S. Giovanni Climaco, Scala del Paradiso, herausg. von Ceruti, Bologna, 1874, p. XXXVIII, und Anm.

p. 357. Luigi Chiappelli, Vita e opere giuridiche di Cino da Pistoia, Pistoia, 1881. Daß Cino wohl früher als 1270 geboren war, s. Chiappelli, p. 23, n. 3. — Cino da Pistoia, Le Rime ridotte a miglior lezione, von C. Bindi und P. Fanfani, Pistoja, 1878, schlechte Ausgabe. — Eine Liste sämmtlicher publizirter Gedichte Cino's mit Angabe der Hss. und Bemerkungen über die Echtheit bei Bartoli, Stor. Lett. IV, 41 ff. Ueber die Fälschung einer Anzahl von Liedern durch Faustino Tasso s. Casini, Giorn. Fil. Rom. IV, 188 ff.

p. 358. Alles, was man über die Persönlichkeit der Selvaggia wissen wollte, beruht auf Mißdeutung eines Sonettes, wie Bartoli, l. c. p. 79 ff. zeigt. An der Realität der Selvaggia braucht man darum nicht zu zweifeln; wenn der Name ein bloß fingirter war, so erscheint das Spiel mit demselben garzu albern. Bartoli hält ihn für fingirt, weil der Dichter einmal sagt, er verheimliche den Gegenstand seiner Leidenschaft (p. 91); aber woher weiß man, daß diese Stelle sich auf die Liebe zur Selvaggia bezieht?

p. 359. Onesto's Sonett Mente et umile bei Casini, Rime dei Poeti Bolognesi, p. 93. Cino, in der Antwort, p. 94, vertheidigt die Schule, greift wieder die alte Manier mit ihren Bildern von Thieren und dem Schiffe an. Onesto's Sete vo' messer Cin, bei Casini, p. 102, ist schwer verständlich; doch kann der Schluß nicht anders aufgefaßt werden, als ich es gethan habe.

p. 359. Bartoli hat, nach meiner Ansicht, Cino's Bedeutung als Dichter in hohem Grade übertrieben; Carducci stellte ihn schon mit Recht tiefer als Guido Cavalcanti; den Vorläufer Petrarca's, zu dem ihn manche machen wollten, suche ich in ihm vergeblich.

p. 360. Lieder Sennuccio's bei Carducci, Rime di Cino, p. 228 ff. Solche Matteo Frescobaldi's ib. p. 243 ff. und Cantilene e Ballate, p. 90 ff. Rime di Matteo Frescobaldi, publ. von G. Manuzzi (1 Canzone und 12 Sonette), Firenze, 1864. [Rime di Matteo di Dino Frescobaldi, von G. Carducci, Pistoia, 1866, alle bekannten gesammelt].

p. 361. Dino Compagni's kleinere Gedichte jetzt bei Del Lungo, Dino Compagni e la sua Cronica, I (Firenze, 1879), p. 320—408, in seiner maßlos breiten Weise, die oft mehr verdunkelt als aufklärt, illustrirt, überschätzt und theilweise mißverstanden.

p. 362. Zu dem Datum von Dino's Tode in den Hss. der Chronik stimmen die urkundlichen Nachrichten; d. 16. Juni 1322 wird er noch als lebend erwähnt, d. 10. Jan. 1325 (flor. 1324) heißt ein Haus schon fil. dini comp. s. die Documente bei Del Lungo, l. c. I, p. LXXVI f.

p. 363. Daß Dino sich selbst über seine Bedeutung getäuscht hat, ist die

Ansicht Hegels, Die Chron. des Dino Comp. p. 21 f. und auch die Del Lungo's, der nur alles Tadelnde davon ausschließt.

p. 364. Ueber das Verhältniß Dino's und des Anonimo Fiorentino s. noch Hegel, Ueber den historischen Werth der ältesten Dante-Commentare, Leipzig, 1878, p. 91 ff. und Scheffer-Boichorst in Ztschr. f. rom. Phil. VII, 66 ff. Del Lungo, der schon vorher die Entdeckung dieser Uebereinstimmung gemacht hatte, ohne sie aber zu veröffentlichen, glaubt vielmehr, der Anonimo habe Dino benutzt, und hält daher gerade das für den Beweis der Echtheit, was Scheffer-Boichorst für den der Unechtheit ansieht, s. Dino Compagni, I, 709 ff. So ganz unangreifbar ist freilich Scheffer-Boichorsts Argumentation nicht. Er sagt, Ztschr. l. c. p. 79, bezüglich einer Stelle: „Der Anonimo hat zwei Quellen zusammengearbeitet", nämlich den Villani und die, welche er mit Dino gemeinsam haben soll, und zwar so, daß er sogar die einzelnen Worte aus beiden durcheinander mischte. Hat er aber hier zwei Quellen so vermischt, warum nicht auch anderswo? und da könnte, trotz der Abweichungen, die eine Dino selber sein.

p. 365. Solche versteckte und unbedeutende Facta, die nur der Zeitgenosse kennen konnte, haben bei Dino Hegel, Wüstenfeld und Del Lungo nachgewiesen; dazu kommen noch einige besonders interessante in der Schrift von Guido Levi: Bonifazio VIII e le sue relazioni col Comune di Firenze, Roma, 1882.

p. 365. Nachdem es sich gezeigt hat, daß bei Dino keine sprachlichen Anachronismen vorkommen, kann man sich umgekehrt fragen, ob die Chronik nicht etwa Redeweisen enthält, die man 100 Jahre später nicht mehr verwendete. Das geringe Alter der Hss. läßt freilich für eine solche Untersuchung wenig hoffen; doch mag dieser Art z. B. der Ausdruck in I, 10 sein: Signori, le guerre di Toscana si sogliono (andere Hss. sogliano, was bei Dino dasselbe) vincere per bene assalire, d. h. das Präsens von solere im Sinne des Praeteritum, was für die alte Zeit gewöhnlich, nach dem 14. Jahrhundert schwerlich vorkommt. Gerade dieses sah Del Lungo nicht, und hielt die Form für ein Imperfectum, was unmöglich ist.

p. 366. Die Ansicht Hegels, zuerst viel bekämpft, scheint sich jetzt wenigstens in Deutschland auszubreiten; auch Hartwigs Hypothese in dem bemerkenswerthen Artikel: La Question de Dino Compagni, in der Revue Historique, VIe Année, t. XVIIe, p. 64—89, speziell p. 87, läuft doch im Grunde auf dasselbe hinaus. Daß die Ueberarbeitung sehr früh stattfand, beweist schon das Vorhandensein einer Hs. aus dem 15. Jahrh. Und im 15. Jahrh. selbst ist die Bearbeitung unwahrscheinlich, da man sich damals wenig mit diesen Dingen beschäftigte. Hartwigs Artikel ist von P. Meyer, in Romania, X, 627 ff. und C. Guasti, in Arch. Stor. Ital. Ser. IV, t. VIII, p. 239 ff. in blinder Partheilichkeit unglaublich leichtfertig beurtheilt worden; s. Hartwigs treffende Erwiderung, Ztschr. f. rom. Phil. V, 601 ff. Hartwig ließ freilich Del Lungo nicht volles Recht angedeihen; aber dieser hat es kaum besser verdient, nachdem

er einen so respektablen Gegner wie Scheffer-Boichorst seinem Publikum beständig als einen anmaßenden, unwissenden Windbeutel dargestellt hat. Ein ehrlicher Kampf ist dieser Dino-Streit nicht immer gewesen.

p. 369. Paolino Pieri, Cronica delle cose d'Italia, publ. von A. F. Adami, Roma, 1755; s. dazu Hartwig, Quell. und Forsch. II, 247, n. — Ueber die Chronik der Bibl. Naz. in Florenz Hartwig, ib. II, 211 ff., wo auch die auf Florenz bezüglichen Nachrichten abgedruckt stehen. Hartwig hielt sie für identisch mit der fälschlich Brunetto Latini zugeschriebenen Chronik, was C. Paoli, Arch. Stor. Ital. Serie IV, t. IX, p. 81 f. für nicht erwiesen erklärt; s. auch Arch. Stor. ib. t. XII, p. 433. — Ueber die Gesta Florentinorum Scheffer-Boichorst, Flor. Stud. p. 219 ff. Hartwig, l. c. besonders II, 269. C. Paoli, l. c. p. 84. — Ueber die Chronik in der Nationalbibl. zu Neapel Hartwig, II, 254; er meint, Villani habe diese Redaktion benutzt; ib. p. 271 ff. ist der Florenz betreffende Theil abgedruckt. — Zur Ergänzung des hier über die ältesten Chroniken in ital. Sprache Gesagten s. noch Del Lungo, Dino Compagni, I, 641 und 653.

p. 370. Villani nennt sich selbst zuerst in der Chronik VII, 131, beim Jahre 1289; danach war er damals wenigstens über die ersten Kinderjahre hinaus. 1300 war er in Rom (VIII, 36), d. 5. Nov. 1301 in Florenz (VIII, 49); 1302 in Flandern (VIII, 58, Ende); 1303 oder kurz danach kam er durch Sion im Canton Wallis (VIII, 64, Ende); d. 20. Juli 1304 war er in Florenz (VIII, 72, Ende), Ende Sept. 1304 wieder in Flandern (VIII, 78, Ende).

p. 370. Das Fallissement der Bardi, XII, 55, fällt nicht 1345, wie man oft irrthümlich sagt, sondern 1346, da es florentinische Rechnungsweise ist. — Für Villani's Biographie, soweit sie nicht aus Andeutungen der Chronik selbst zu schöpfen ist, giebt einige urkundliche Nachrichten der Elogio di Giov. Villani von Pietro Massai, in der Ausgabe der Cronica, Firenze, 1823, vol. VIII, p. VII ff.

p. 371. 1341 war sicherlich ein Theil von Villani's Chronik publizirt, wie die Worte eines Ritters, XI, 135, von diesem Jahre zeigen: Tu hai fatto assai memoria de' nostri fatti passati, ecc. s. Scheffer-Boichorst, Flor. Stud. p. 239, n. 4. Man möchte glauben, es seien die ersten 10 Bücher gewesen, die er selbst am Ende als abgeschlossenen Band bezeichnet, und die bis 1333 reichen; allein X, 86 scheint doch frühestens 1342 geschrieben, da es schon heißt, Meister Dionigi's Worte seien in jeder Beziehung Prophezeiung gewesen, und sie sich erst damals völlig erfüllten (s. XI, 140, Ende). Zu bemerken ist, daß Antonio Pucci, als er den Centiloquio schrieb, die Chronik nur bis zum Jahre 1336 benutzen konnte, aber wußte, daß Villano, der Sohn Giovanni's, ein vollständigeres Manuscript besäße, das er in der That später (vor 1373) kennen gelernt haben muß. — Ausgaben Villani's die von Florenz (Magheri), 1823, in 8 Bänden; ferner die von Triest, 1857; andere s. Zambrini. — Ueber Villani s. Gervinus, Historische Schriften, I, Frankfurt a. M. 1833, p. 24 ff.

p. 373. Die Chronica de origine civitatis bei Hartwig, l. c. I, 37 ff. — Ueber Villani's uncritische Quellenbenutzung Hartwig, II, 84, n. 178, 220, 271.

p. 377. Die Fiorita des Richters Armannino ist ungedruckt; eingehende und zuverlässige Nachricht gab darüber G. Mazzatinti, in Giorn. Fil. Rom. III, 1 ff.

p. 378. Für Frate Guido's Fiore konnte ich nur benutzen: I Fatti d'Enea, libro secondo della Fiorita d'Italia di Frate Guido da Pisa, publ. von D. Carbone, 6. Ausg. Firenze, 1871. Beide Bücher sind gedruckt, Bologna, 1490, und Bologna, 1824 (von L. Muzzi); s. über den Fiore außer Carbone's Vorrede, Zambrini, und Mazzatinti, l. c. p. 6 ff. — Guido schrieb auch eine noch ungedruckte Inhaltsangabe der Comödie in Terzinen, gerichtet an Messer Lucano Spinola von Genua; s. Miscellanea Dantesca, Alla Libreria Dante in Firenze, 1884, p. 9, n.

p. 379. [Bosone da Gubbio, Fortunatus Siculus, ossia l'Avventuroso Ciciliano, publ. von G. F. Nott, Firenze, 1832 und Milano, 1833.] Busone da Gubbio, L'Avventuroso Ciciliano, Firenze, 1867. — Daß es eine Fälschung noch aus dem 14. Jahrh. s. Del Lungo, Dino Comp. I, 1040. Die Zweifel an der Echtheit sind schon alt. Ueber die Elemente, aus denen das Machwerk zusammengesetzt ist, s. die trefflichen Nachweise von Mazzatinti, Giorn. Fil. Rom. III, 4, n. Von ihm ist eine Arbeit über das Buch angekündigt.

p. 380. Fiore di Virtù ridotto alla sua vera lezione, Milano, Silvestri, 1842. Andere Ausgaben s. bei Zambrini, Op. volg. Ueber die Hss. Bartoli, Stor. Lett. III, 347 ff.

p. 380. Bartolommeo da San Concordio, Gli Ammaestramenti degli Antichi, Firenze, Barbèra, 1861.

p. 381. Valerio Massimo, De' Fatti e Detti degni di Memoria, publ. von Rob. De Visiani, Bologna, 1867. Die alte Uebersetzung von Virgil nach dem Compendium Frate Anastagio's ward mit Unrecht Andrea Lancia zugeschrieben, s. Del Lungo, Dino Comp. I, 427; über Fra Bartolommeo's Sallust ib. 429; über Ovids Heroiden ib. 422, n. 2; 430, n. 1. — Il Libro di Sidrach, testo inedito del Secolo XIV, publ. von A. Bartoli, Bologna, 1868.

p. 382. A. Mussafia, Sulle Versioni Italiane della Storia Trojana, Vienna, 1871. Mussafia glaubt übrigens, die Version Binduccio's sei älter als das Datum in der Hs. und noch aus dem 13. Jahrh. s. Literaturbl. f. germ. und roman. Phil. 1884, p. 156. — I Nobili Fatti di Alessandro Magno, romanzo storico tradotto dal francese, publ. von G. Grion, Bologna, 1872. Die Uebersetzung aus dem Französischen, die Grion behauptet, ist nirgend sichtbar. — Storia d'Apollonio di Tiro, romanzo greco, dal latino ridotto in volgare italiano nel sec. XIV, publ. von Leone del Prete, Lucca, 1861 (die kürzere Version ganz, von der längeren der Anfang). Ueber den griechischen Ursprung die neueste Bemerkung bei K. Hofmann, Amis et Amiles und Jourdains de Blaivies, 2. Aufl. Erlangen, 1882, p. XXXIV, n. Die Verwandtschaft zwischen dem Jourdain de Blaivies und dem Apollonius sah, schon lange vor Hofmann, Dunlop, Gesch. der Prosadicht. übers. von Liebrecht, p. 138.

p. 383. La Bibbia Volgare secondo la rara edizione del 1471, publ.

von C. Negroni, die ersten 3 Bände Bologna, 1882; Negroni vermuthet, die Uebersetzung sei von Cavalca. [I Gradi di S. Girolamo, publ. von Bottari, Firenze, 1729]. S. Giovanni Climaco, La Scala del Paradiso (aus der lat. Version Frate Angelo's da Cingoli übersetzt von Frate Gentile da Foligno), publ. von Ceruti, Bologna, 1874. Betreffs der Uebersetzung der Legenda Aurea s. Zambrini, Op. volg. p. 1041. — Vom Barlaam sind drei italienische Versionen gedruckt, und viele andere in Hss. vorhanden, worüber H. Zotenberg und P. Meyer zu Gui de Cambrai, Barlaam und Josaphat, Stuttgart, 1864, p. 327 f. und 356 ff. A. D'Ancona, Sacre Rappresentazioni, Firenze, 1872, II, 144. E. Braunholtz, Die erste nichtchristliche Parabel des Barlaam und Josaphat, Dissert. von Berlin, Halle a. S. 1883, p. 16 ff. Daß eine oder mehrere der italienischen Versionen auf der provenzalischen beruhen, machen Br.'s Zusammenstellungen durchaus nicht wahrscheinlich.

p. 383. Die lat. Vitae Patrum z. B. Lugduni, 1520, in den Drucken dem Hieronymus zugeschrieben, aber von verschiedenen; von Hieronymus sind nur drei der Vitae. — Die Vite de' Santi Padri sind erst zu Anfang unseres Jahrh. als Werk Cavalca's erkannt worden, gedr. zuletzt von Bart. Sorio, Trieste, 1858, ehedem anonym oder Feo Belcari beigelegt. Eine Auswahl von Del Lungo, Leggende del Secolo XIV, vol. I: I Padri del Deserto, Firenze, Barbèra, 1863. Einige auch in vol. II: I Martiri, wo sonst andere Legenden. — Cavalca's Sonette unter anderem in Raccolta di Rime Ant. Tosc. Palermo, 1817, III, 161 ff.

p. 384. Fioretti di S. Francesco, con postille e chiose di B. Puoti, 6. Aufl. Napoli, 1873. Das Speculum Vitae Beati Francisci (Metis, 1509) ist eine sehr unordentliche Compilation; mehrfach spricht ein Erzähler, der mit Franciscus oder dessen Schülern persönlich verkehrt haben will; anderswo stehen Daten des 14. Jahrh.; fol. 99 heißt es: Anno siquidem domini MCCCXLIII cum causa visitationis sacrum locum montis Alvernae accederem cet. Wann das Ganze zusammengestellt ward, ist nicht bekannt; s. noch Zambrini, Op. volg. p. 423 f. Die Schrift Barbieri's, nach der die Fioretti Uebersetzung einer Compilation Frate Ugolino's da Monte Santa Maria wären, ist mir nicht zugänglich gewesen.

p. 385. Prediche Inedite del B. Giordano da Rivalto, publ. von E. Narbucci, Bologna, 1867, wo auch Bibliographie der anderen Ausgaben.

p. 386. Lo Specchio della Vera Penitenza di Jacopo Passavanti, publ. von F. L. Polidori, Firenze, 1863. — Die Geschichte von Meister Serlo ist oft erzählt worden, theilweise mit Substituirung anderer Persönlichkeit; s. Ozanam, Dante et la Philosophie Cath. p. 322 f. P. Meyer, Documents Manuscrits de l'Ancienne Littérature de la France, Paris, 1871, p. 142, n. 4, und p. 169, ferner auch Romania, I, 195 und XIII, 46, n. 1.

p. 387. Karl Hase, Caterina von Siena, ein Heiligenbild, Leipzig, 1864. S. Caterina da Siena, Opere, 4 vol. Siena und Lucca, 1707—1715, herausg. von G. Gigli (der 2. Bnd. auch Lucca 1721, der 4. auch Lucca 1726;

diese citire ich. Der 1. Bnd. giebt die italienische Uebersetzung der Legende von Fra Raimondo, ein 5. Bnd. Roma 1717, das Vocabolario Cateriniano). [S. Caterina da Siena, Le Lettere, publ. von N. Tommaseo, 4 Bnde. Firenze, Berbèra, 1860.] Leggenda Minore di S. Caterina da Siena e Lettere dei suoi discepoli, publ. von F. Grottanelli, Bologna, 1868 (ist alte Uebersetzung der verkürzten Bearbeitung von Fra Raimondo's Legende).

p. 390. Brief 90, Opere II, 583, wo Caterina die Erlernung des Schreibens als eine Neuigkeit meldet, ist nicht, wie die Anmerkung in der Ausg. sagt, von 1377, sondern vom Okt. 1378, da er dieselbe Vision erzählt, die der damals entstandene Dialogo behandelt.

p. 394. Daß die Vision des Dialogo die nämliche ist wie die im Brief 90, daran kann niemand zweifeln; auch die Umstände, an die sie anknüpft, die Zeitbestimmung, u. s. w. sind hier und dort dieselben. Das wörtliche Zusammentreffen mit dem Briefe findet besonders statt cap. 12—27, und dann stimmt wieder Tratt. cap. 138 und 139 sehr genau zu Lett. p. 580—82. Ist demnach der Traktat in wirklicher Ekstase diktirt, so müßte der Brief aus dem schon fertigen ausgezogen sein, was sehr unwahrscheinlich (schon weil im Traktat die Stellung der Fragen eine verbesserte ist); gewiß ist der Traktat erst nach dem Briefe, mit dessen Benutzung bearbeitet; dann wäre wenigstens unter der Ekstase nur ein inspirirter Zustand des Geistes bei vollem Bewußtsein zu verstehen. — Der Dialogo ist gedruckt in den Opere, Ausg. Gigli's, IV. Die Eintheilung in 4 Traktate, die man dort findet, beruht, wie ich glaube, auf einem Irrthum; die Ueberschriften: Qui comincia el trattato dell' Oratione, u. s. w. sind nicht als Eintheilung des ganzen Werkes gemeint, passen auch garnicht immer auf die ganzen Abschnitte, die Gigli so betitelt; sie bezeichnen nur den Inhalt der zunächst folgenden Capitel. — Merkwürdig ist es, in wie kurzer Zeit dieser ausgedehnte Traktat entstand, wenn er wirklich ganz von Oktober 1378 ist. Die Vision hat nämlich, nach dem Briefe (den die Verfasserin von Isola della Rocca, dem Castell der Salimbeni bei Siena, datirt) nach dem 4. Oktober (dem Tage des heil. Franciscus) an einem Sonnabend stattgefunden; denn dieses bedeutet der Tag der Maria, wie die Anm. bei Gigli richtig sagt; an Mariae Geburt (8. Sept.) hätte Hase, p. 208, n. 1, nicht denken können, wenn er den Brief beachtet hätte; er übersah hier, daß der Samstag überhaupt der Jungfrau geheiligt ist.

p. 396. Ursonis Notarii De Victoria quam Genuenses ex Friderico II retulerunt carmen, in Historiae Patriae Monumenta edita jussu Regis Caroli Alberti, Chartarum t. II (Augustae Taur. 1853), p. 1737 ff. — Stephanardus de Vicomercato, Liber de Gestis in civitate Mediolani, Muratori, Script. IX, 65 ff.

p. 397. Ueber Mussato eine anziehende Studie von G. Zanella, Scritti Varii, Firenze, 1877, p. 394 ff. Wychgram, Albertino Mussato, ein Beitrag zur ital. Geschichte des 14. Jahrh., Leipzig, 1880, und ders. Ueber Mussato's Tragödie Eccerinis, in Archiv f. d. Stud. d. n. Sprachen, 71,

p. 263 ff. Körting, in Anfänge der Renaissancelitteratur in Italien, Leipzig, 1884, p. 302 ff. (mit mancherlei Ungenauigkeiten). L. Cappelletti, in Propugnatore, XI, 2°, 126 ff. und 376 ff. (weitschweifig und oberflächlich). — Daß der Todestag d. 31. Mai, sagen die Cortusii; Wychgram, p. 58, zweifelt, auf Grund einer Urkunde, die niemand gesehen hat (nach der er noch den 13. Aug. leben sollte), während er selbst eine beibrachte, die nur so verstanden werden kann, daß Mussato d. 9. Juni schon todt war. — Ausgabe der Werke: Albertini Mussati Historia Augusta Henrici VII. Caesaris et alia quae extant opera, ed. Pignorius et Osius, Venetiis, 1636. Die historischen Werke und die Eccerinis auch bei Muratori, Script. X. Ein absolut unverständliches italienisches Antwortsonett Mussato's, wahrscheinlich an Antonio da Tempo, fand Novati, publ. in Archivio Storico per Trieste, l'Istria ed il Trentino, I, 140 (Roma, 1881).

p. 400. Eine andere Tragödie, die Achilleis, fanden die ersten Herausgeber in dem Ms. hinter der Eccerinis, vermutheten aber alsbald, nach dem verschiedenen Style, daß sie anderen Verfasser habe. Todeschini bewies dann, daß sie das Werk des Humanisten Antonio Loschi aus Vicenza (zu Anfang des 15. Jahrh.) ist [Del vero autore della tragedia l'Achille, attribuita ad Albertino Mussato, Vicenza, 1832].

p. 401. Die Eclogen haben die Herausgeber als Mussato's Werk eben nur publizirt, weil sie in derselben Hs. mit dessen Gedichten standen, wie die Achilleis. Seitdem hat sie wohl niemand wirklich gelesen. Galeazzo feiert auch Ecloge IV, und die duo Numina in Ecl. X sind gleichfalls ohne Zweifel die Brüder Visconti. Daß dabei alle 10 Gedichte von einem Autor sind, zeigt der erste Blick. Sie enthalten ferner metrische Licenzen, welche Mussato fremd sind, so zwei Mal Ligŭrum am Versende, in IV und IX, Arăbum desgl. in X, dann die so häufige Verlängerung einer Kürze in Penthemimeres, welche die Herausgeber schon anmerkten, und welche sich in den sonstigen Gedichten Mussato's nicht oder sehr selten findet (einmal in Soliloq. V, p. 108, und hier vielleicht durch falsche Lesart).

p. 402. Ferreto's Historia bei Muratori, Script. IX, 941 ff. Sein Carmen De Origine Gentis Scaligerae ib. 1197 ff. Ueber Ferreto s. Zanella, Scritti Varii, p. 91 ff.

p. 403. Petrarca: G. Körting, Petrarca's Leben und Werke. Leipzig, 1878. Bartoli, I Primi Due Secoli, p. 433 ff. Dieser wichtige Abschnitt ist wiederholt mit einigen Zusätzen als Storia della Lett. Ital. VII, Firenze, 1884. G. Voigt, Die Wiederbelebung des classischen Alterthums, 2. Aufl. Berlin, 1880, I, 21 ff. Die älteren Werke über Petrarca sind in diesen Arbeiten angegeben. Für die Ausgaben der Werke außer Zambrini, Opere Volg. a stampa, s. Ferrazzi, Bibliografia Petrarchesca, Bassano, 1877; A. Hortis, Catalogo delle Opere di Francesco Petrarca esistenti nella Petrarchesca Rossettiana di Trieste, Trieste, 1874.

p. 404. Die Chronologie der ersten Reisen Petrarca's ist nach dem Briefe ad posteros, wo es heißt, er habe das 8. Jahr in Pisa, das 9. in Avignon verbracht; also kam er dahin doch zu 8 Jahren, d. i. 1312. De Sade setzt die Reise Ende 1313, und nimmt als Grund für dieses Verlassen der Heimath die Hoffnungslosigkeit der Verbannten nach Kaiser Heinrichs Tode an; gleich darauf widerspricht er sich dann, indem er die Ankunft in Avignon schon Anfang 1313 setzt (I, 20). Er hatte sich offenbar nur geirrt, indem er Petrarca's nonum annum als „zu 9 Jahren" mißverstand; ihm folgten aber alle anderen; auch Körting, p. 57, nimmt das Jahr 1313 an, das nirgend bezeugt ist. Petrarca selbst giebt anderswo, in der Praefatio ad fam., eine andere Zeitbestimmung, aber da noch frühere, er sei im 7. Jahre nach Avignon gegangen, also 1310; nach Senil. X, 2 verbrachte er in Pisa das 7. Jahr. Welche von diesen Angaben die richtige ist, kann man nicht entscheiden. Die Epistola ad posteros wäre glaubwürdiger wegen der klaren autobiographischen Absicht, die ihr zu Grunde liegt; aber sie ist aus dem Jahre 1371 oder 1372 (nach Urbans V. und vor Philipp de Cabassoles' Tode), die Praef. ad fam. über 10 Jahre früher, wo das Gedächtniß noch frischer sein konnte. — [P. Paganini, Delle relazioni di Fr. Petrarca con Pisa, Lucca, Giusti, 1881] soll gezeigt haben, daß der Aufenthalt in Pisa zwischen Dez. 1310 und Dez. 1311 fiel, s. D'Ancona, Studj sulla Lett. Ital. dei primi Sec. p. 145, n. 2. — Ueber Petrarca's Lehrer Convenevole von Prato, der ihn in Carpentras unterrichtet haben muß, s. D'Ancona, ib. p. 105 ff.

p. 405. Die Bemerkungen in der Virgilhs. zu Mailand sind oft publizirt worden, z. B. bei Fracassetti in der Uebersetzung von Petrarca's Briefen ad fam. II, 242 ff.

p. 407. Ueber die Fälschung von Sonett und Medaille s. auch das Capitel von Bartoli, I primi due Sec. p. 491 ff., wiederholt in Stor. Lett. VII, 188 ff. Körting, p. 694, bezweifelte auch die Echtheit der von De Sade publizirten Urkunden; Woodhouselee und andere hielten gar die Bemerkungen in der Virgilhs. für eine Fälschung, und dieses wenigstens gewiß mit Unrecht.

p. 408. Die Gründe, welche dagegen sprechen, daß Laura unverheirathet gewesen, hat Zefirino Re, I Biografi del Petrarca, Fermo, 1859, p. 50 ff. zusammengestellt. Daß Laura Mutter vieler Kinder war, beweist nach meiner Ansicht unzweifelhaft die Stelle des De Contemptu Mundi, Dial. III (p. 399, ed. Basileae, 1554): corpus illud egregium, morbis ac crebris partubus exhaustum multum pristini vigoris amisit; denn daß partubus, nicht perturbationibus, nach den Hss. die richtige Lesart ist, zeigte Bartoli, Primi II Sec. p. 493 (Stor. Lett. VII, 196), obgleich er sie selbst sehr uncritisch aus angeblichen ästhetischen und psychologischen Gründen verwarf. Renier, in Giorn. Stor. Lett. Ital. III, 119, behauptet wieder, aus dem Canzoniere ergebe sich, daß Laura Mädchen war, citirt aber, wie gewöhnlich, für das giovinetta nur ein Madrigal und den Trionfo d'amore, der gleichfalls allegorisch ist und für die Realität nichts beweist. [De Berluc-Perussis, Un document inédit sur

Laure de Sade, Aix, 1876] soll, nach Revue des langues rom. IIe Série, t. V^e, p. 293 f., entdeckt haben, daß Laura de Sade nicht Hugo's Gattin, sondern seine Schwester und unvermählt war, und daß der Abbé de Sade die Documente gefälscht hatte. Ist das wirklich so, dann kann man nur definitiv schließen, daß diese Laura de Sade mit Petrarca's Laura nichts zu thun hat, da letztere verheirathet und Mutter war.

p. 410. Aus jener beständigen Verbindung von Laura und Lauro bei Petrarca folgert Renier, Giorn. Stor. Lett. Ital. III, 120 ff., daß Laura Pseudonym sei und erfunden wegen der Liebe zum Ruhme. Gerade im Gegentheil beweist aber die Stelle De Cont. Mundi (Opera, ed. Basileae, 1554, p. 403), daß Laura der wirkliche Name der Geliebten war: Quis digne satis execretur, sagt Augustin dort, aut stupeat hanc alienatae mentis insaniam, quum non minus nominis quam ipsius corporis splendore captus, quicquid illi consonum fuit, incredibili vanitate coluisti? quam ob causam tantopere sive Caesaream sive poëticam lauream, quod illa hoc nomine vocaretur, adamasti, cet. Wie albern würden auch Petrarca's Spielereien mit dem Namen sein, wenn er die Gelegenheit zu ihnen nicht vorfand, sondern sich selbst erst machte! Wenn Fazio degli Uberti von der rosa sulla mala spina redet, so war doch eben seine Dame wirklich eine Malaspina.

p. 411. Beschreibung der Krönungsfeier in Petrarca's Epist. poet. II, 1. Die von ihm gehaltene lateinische Rede bei A. Hortis, Scritti Inediti di Fr. Petrarca, Trieste, 1874, p. 311 ff.

p. 411. Die Canzone auf die Einnahme Parma's zuletzt bei Carducci, Rime di Francesco Petrarca sopra argomenti storici, morali e diversi, Livorno, 1876, p. 80 ff.

p. 413. Ueber Petrarca's Pfründen s. Fracassetti in der ital. Uebers. der Fam. vol. III, p. 313.

p. 414. Die Wiedereinziehung der Güter von Petrarca's Familie seitens der Florentiner bezeugt Boccaccio in dem Briefe an Petrarca von 1353, s. Lettere di G. Boccaccio, herausg. von Corazzini, Firenze, 1877, p. 51.

p. 414. Die personifizirte Roma redend eingeführt erscheint bekanntlich bei Lucan (I, 186 ff.), dann bei Claudian, Ambrosius, Symmachus, Prudentius, Sidonius Apollinaris, s. Ebert, Gesch. der Lit. des Mittelalters im Abendlande, I, 163, 270, n., 404. So sprach die Roma zum Kaiser in der Rede der Römer an Barbarossa 1155; so in dem Convenevole zugeschriebenen lateinischen Gedichte an König Robert, s. D'Ancona, Studj sulla Lett. Ital. dei primi sec. p. 37, und so findet sich diese Personification bei Fazio degli Uberti, bei Petrarca außer den besprochenen Stellen auch Var. 3, an Urban V. Cola di Rienzo ließ in einer Malerei am Capitolspalaste ein jammerndes verstörtes Weib als Sinnbild für das Elend der ewigen Stadt darstellen; s. Muratori, Antiq. Ital. III, 401 f. Aehnliche Malerei ib. 407.

p. 416. Das, was die Beziehung der Canzone Spirto gentil auf Cola di Rienzo zweifelhaft machte, ist besonders die freundliche Gesinnung gegen die

Colonna, die dort geäußert ist, und die Bezeichnung des Gefeierten als eines solchen, den der Dichter noch nicht gesehen habe, während Petrarca mit Cola persönlich bekannt war. Das Wohlwollen für die marmorea colonna ist vielleicht nicht so bedenklich, obschon die Hortatoria sie gleichzeitig so feindselig behandelte. In Petrarca fand hier eine Collision von Pflichten, ein Kampf zwischen Patriotismus und Pietät statt, und zwar ein Kampf, der, wie es seiner weichen und schwankenden Natur gemäß war, niemals zur Entscheidung kam. Er ist offener Feind der Colonna niemals geworden, blieb ihnen vielmehr äußerlich ergeben, beklagte in einem Briefe an den Cardinal die Mitglieder der Familie, welche im Kampfe mit dem Volke getödtet worden, betrauerte den Tod des Cardinals selbst, und 1352, als er doch von den vier zur Reformirung der römischen Regierung eingesetzten Cardinälen wieder verlangt (Fam. XI, 16, 17), sie sollten vom Antheil an der Verwaltung der Stadt ausgeschlossen werden, als er sie wieder Ausländer, Tyrannen, Volksunterdrücker nennt, wie die Orsini, versichert er sie doch seiner persönlichen Zuneigung: Itaque postpositis affectibus meis, quamvis mihi carissimos et diu cultos alienigenas hos tyrannos interrogo, welche Worte zugleich beweisen, daß hier nicht etwa Doppelzüngigkeit, sondern wirkliche Unentschiedenheit, Widerstreit zweier Empfindungen vorhanden war. Dagegen die andere Schwierigkeit ist noch nicht recht gelöst. De Sade's Deutung auf Stefano Colonna den jüngeren, die Zefirino Re und Fracassetti bestritten, Carducci, l. c p. 42 ff. vertheidigte, kann durch den Artikel D'Ancona's: Il Personaggio, al quale è diretta la canzone del Petrarca Spirto gentil, in Giorn. Napol. 1876 und Studj di Critica, p. 72 ff. als definitiv beseitigt gelten. Ueber andere wenig glückliche Identifizirungen mit historischen Persönlichkeiten, die seitdem veröffentlicht worden, s. Bartoli, Stor. Lett. VII, 127 ff., auch Renier, Giorn. Stor. Lett. Ital. III, 116.

p. 418. Witte, Dantef. II, 262, auf einer von heftigster Antipathie gegen Petrarca diktirten Seite, beschuldigt denselben der Falschheit, des doppelten Spieles, weil er, der den Kaiser rief und, als er kam, freudig zu ihm eilte, zugleich den Dogen Dandolo (Fam. XVIII, 16) mahnte, das wilde deutsche Raubvolk von der Grenze Italiens fernzuhalten. Allein Petrarca meinte hier nicht den Kaiser und sein Heer, sondern die deutschen Söldner, die, nur für Gewinn kämpfend, Italien überfluteten. Karl IV. als Kaiser war für ihn Italiener, Römer, nicht Deutscher; er konnte das Kaiserthum lieben und doch die Deutschen hassen, das war für ihn kein Widerspruch. Auch Dante hatte, bei aller Schwärmerei für das Kaiserthum, keine besondere Sympathie für die tedeschi lurchi.

p. 421. Petrarca's lateinische in Venedig 1353 gehaltene Rede bei Hortis, l. c. p. 329 ff. Ueber die Gesandtschaft ib. p. 79 ff. Der Brief Andrea Dandolo's an Petrarca, Variae, 4, in Opera Petr. p. 1077.

p. 423. Von der Lobrede auf Giovanni Visconti fand Hortis eine alte italienische Uebersetzung, gedr. l. c. p. 335 ff. Die Rede an die Bürger von Novara ib. p. 341 ff.

p. 423. Noch 1367 äußerte Boccaccio sein Mißfallen über die Abhängigkeit des Freundes von den Visconti, s. Sen. VI, 2. — Am 1. Mai 1368 war Petrarca mit dem Bischof von Padua in Udine zum Empfange Kaiser Karls IV., s. Scheffer-Boichorst, in Literaturbl. f. germ. und rom. Phil. 1883, p. 434, n.

p. 424. Die Briefe Cicero's, welche Petrarca 1345 in Verona fand, waren die an Atticus, an seinen Bruder Quintus und an Brutus, l. I (sowie der unechte an Octavian); die Briefe ad familiares hat er nie gekannt. Dies bewiesen gleichzeitig A. Viertel, Die Wiederauffindung von Cicero's Briefen durch Petrarca, Königsberg, 1879, und G. Voigt, in Berichte über die Verhandl. der kgl. Sächsischen Gesellsch. der W. 1879, p. 41 ff. Wenn G. Voigt in Abhandl. der histor. Cl. der kgl. Bayer. Akad. d. W. vol. XVI, 3. Abth. p. 38, jetzt die Entdeckung der Briefe in das Jahr 1344 statt 1345 setzen will, so beruht das nur auf mehreren wunderlichen Versehen. — Die Auffindung der beiden Reden Cicero's in Lüttich setzt Petrarca (Sen. XVI, 1) um sein 25. Jahr; aber es ist nur ein Gedächtnißfehler des Alters, wie sie sich öfters bei ihm finden, und man hat deshalb nicht eine zweite von der des Jahres 1333 verschiedene Reise durch die Schweiz und Belgien (im Jahre 1328 oder 1329) anzunehmen, wie Fracassetti that.

p. 425. Ein Zweifel an seiner gewöhnlichen Schätzung der Römer und Griechen in Fam. XXII, 10: Amavi similiter Platonem ex Graecis atque Homerum, quorum ingenia nostris admota saepe iudicii dubium me fecere.

p. 426. Man bezeichnet allgemein 1339 als das Jahr für den Anfang der Africa, aber, wie es scheint, ohne Grund. De Sade, der seine Biographie nach Jahren getheilt hat, mußte das Factum doch in irgend ein Jahr setzen und reihte es unter 1339 ein (I, 403), ohne zu sagen, warum; die anderen haben wohl das Datum nur von ihm. Petrarca's erster Aufenthalt in Vaucluse fällt 1337—1340; da aber nach dem Briefe ad posteros ihm die Idee zu dem Gedichte an einem Charfreitage (sexta quadam feria maioris hebdomadae) kam, und er 1337 erst am 16. August nach Avignon zurückkehrte, von wo er nach Vaucluse übersiedelte, so hat die Conception der Africa zwischen 1338 und 1340 stattgefunden. Corradini glaubte eine Stelle nach 1351 entstanden, weil an ihr das Buch De Vir. Illustr. genannt werde, welches letztere erst damals begonnen worden sei. Das letztere war aber ein Irrthum; der Anfang des genannten Buches fällt vor 1342.

p. 426. Eine vortreffliche critische Ausgabe der Africa publizirte Francesco Corradini in dem Werke: Padova a Francesco Petrarca il XVIII luglio 1874, Padova, 1874, p. 77 ff. mit sehr sorgfältigen Illustrationen. Eine geistvolle Studie über das Gedicht von B. Zumbini in dessen Studi sul Petrarca, Napoli, 1878, p. 73 ff.

p. 431. Ueber Petrarca's grammatische und metrische Verstöße s. Fra-

cassetti, Lettere di Francesco Petrarca delle Cose Familiari, III, 480 ff. Firenze, 1865. Corradini, l. c. p. 92 f. und in den Anmerkungen zur Africa.

p. 432. Francisci Petrarchae Poemata Minora, 3 Bnde. herausg. von Dom. Rossetti, Mediolani, 1829—34. — Die Eclogen in Bnd. I. Eine neue Arbeit über die Eclogen von Luigi Ruberto in Propugnatore, XI, 2°, 244 ff. XII, 1°, 83 ff. 2°, 153 ff. Dort die 1. und 3. Ecloge mit einigen guten Verbesserungen der Lesart; die breiten Einleitungen sind meist werthlos. — Petrarca beendete die Abschrift seines Bucolicum carmen 1357, s. Hortis, Scritti Inediti, p. 50, n. 1.

p. 433. Die Angaben über den Sinn der Eclogen aus der estensischen Hs. bei Hortis, l. c. p. 359 ff. Einige Mittheilungen aus den Commentaren Benvenuto's und Donato's in Rossetti's Anmerkungen und genauere mit Anführung vieler Stellen bei Hortis in der lehrreichen Abhandlung über Petrarca's Eclogen, l. c. p. 221 ff.

p. 435. Das Diplom der Dichterkrönung, ed. Basil. der Opera, p. 1255, sagt, Petrarca habe Gedichte und Geschichte geschrieben, die theilweise noch unvollendet. Es kann mit der letzteren nur das Buch De vir. ill. gemeint sein, das also 1341 schon vorgeschritten gewesen sein muß. Ausgabe: Francisci Petrarchae De Viris Illustribus Vitae, von Razzolini, Bologna, 1874 und 1879. Der Auszug aus dem großen Werke unter dem Titel Epitome Vitarum Virorum Illustrium in den Gesammtausgaben von Petrarca's Werken, in der, welche ich immer citire: Francisci Petrarchae Opera Omnia, Basileae, 1554, p. 551 ff. Ueber die Schicksale von Petrarca's Werk Dom. Rossetti, Petrarca, Giulio Celso e Boccaccio, Trieste, 1828. — Daß von den 35 Biographieen, welche das Buch enthält, nicht nur 4 Lombardo a Serico angehören, wie Rossetti wollte (die von Augustus bis Trajan), sondern auch noch die 8 von T. Q. Flaminius bis Pompeius, s. Ztschr. f. rom. Phil. III, 587 f. Was ich da noch mit einiger Ungewißheit äußerte, scheint mir heute ganz sicher; doch halte ich es für überflüssig, zu den dort gegebenen Gründen andere hinzuzufügen.

p. 436. Das Werk Rerum Memorandarum ist gedruckt in der Ausg. von Basel, p. 442 ff. Ueber Petrarca's Quellen s. Baeumker, Quibus antiquis auctoribus Petrarca in conscribendis rerum memorabilium libris usus sit, Programm des Gymn. zu Münster, 1882 (erst ein Stück der Arbeit).

p. 437. De Ocio Religiosorum, ed. Basil. p. 331 ff. De Vita Solitaria, ib. p. 256 ff. Ueber die Zeitbestimmung beider s. auch Fracassetti, Lettere del Petr. V, 246 ff.

p. 440. De Remediis utriusque fortunae, ed. Basil. zu Anfang. Aelter noch als die Erwähnung der Arbeit in Fam. XXIII, 12, scheint die in Sen. XVI, 9; diesen Brief setzte De Sade (III, 492) um 1358, und er dürfte Recht haben. Das Datum der Beendigung bei Fracassetti, l. c. I, p. 532. — Mussafia bemerkte, daß der zweite Theil des De Remediis auf dem im Mittel-

alter Seneca zugeschriebenen Traktate De Remediis Fortuitorum beruht, s. Ztschr. f. rom. Phil. III, 592, n. 2.

p. 442. De Contemptu Mundi, ed. Basil. p. 373 ff. Zur Zeitbestimmung s. noch Ztschr. f. rom. Phil. III, 588. G. Voigt, Wiederbel. I, 135, n. glaubt, es sei später überarbeitet worden.

p. 444. G. Voigt, Die Briefsammlungen Petrarca's in Abhandl. der hist. Cl. der kgl. Bayer. Akad. der Wiss. vol. XVI, 3. Abth. München, 1883. Voigt irrte, wenn er p. 10 meinte, es handle sich in Fam. V, 16 um Abschreiber; daß es Freunde waren, die in seiner Bibliothek nach neuen Schriften von ihm stöberten, sagt Petrarca ausdrücklich, und es ist erstaunlich, wie Voigt das mißverstehen konnte.

p. 445. Ein Beispiel nachträglicher Einschiebung bietet Fam. III, 1. Dieser Brief rührt, wie Koerting, p. 124, wahrscheinlich machte, von 1333 her; jedenfalls aber kann er nicht jünger sein als 1337, und dennoch wird da von dem Kriege zwischen Frankreich und England, welcher 1337 kaum ausgebrochen war, als einem langen und blutigen geredet. Fam. XV, 7 ist sicherlich 1352 geschrieben und enthält dennoch Facta aus den Jahren 1354 (die Bedrohung der Venetianer durch die Genuesen nach der Schlacht bei Portolungo) und 1356 (Schlacht bei Poitiers), cf. Fracassetti's Uebers. III, 380. Hier kann man sogar die Länge der eingeschobenen Stelle mit ziemlicher Sicherheit bestimmen; sie reichte gewiß von den Worten: Vicinis gravius angimur malis, bis: Quibus exemplis omnibus; denn, nachdem Petrarca von den Zuständen der Anarchie in den einzelnen Länder gehandelt und dabei von Venedig und Frankreich schon gesprochen hat, kommt er nun, gegen die Disposition des Ganzen, nochmals auf diese beiden Staaten zurück.

p. 445. Die Familiares gab Giuseppe Fracassetti zum ersten Male vollständig heraus: Francisci Petrarchae Epistolae de Rebus Familiaribus et Variae, Florentiae, Le Monnier, 1859 ff. 3 Bnde. Derselbe: Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari, Firenze, Le Monnier, 1863 ff., mangelhafte Uebersetzung, aber werthvoller Commentar. Die Seniles in ed. Basileae 1554 der Opera, p. 812 ff. Von ihnen gab Fracassetti nur ital. Uebersetzung: Lettere Senili di Franc. Petrarca, Firenze, 1869 f. 2 Bnde. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß erst bei Beginn der Seniles dem Francesco Nelli der Name Simonides beigelegt ward, um an die Spitze der zweiten Briefsammlung einen classischen Namen zu setzen, wie den des Socrates in der ersten. In den Fam. ist er nie Simonides genannt, sondern stets mit eigentlichem Namen, und hier in den Senil. I, 3, heißt es ausdrücklich, er widme diese Sammlung dem vati sacro, nostro Simonidi; tu es enim meus ille Simonides, quem prima hujus operis compellat epistola, quae nondum tamen ad te venit, nec veniet quidem sola. (Dieser erste Brief ist, wie das Folgende zeigt, der erste nach der Zählung in den Opera, nicht die Vorrede, die Fracassetti irrthümlich und gegen Petrarca's Absicht als ersten zählt). Allerdings redet Boccaccio schon 1353 von einem Simonides, in dem Briefe an Petrarca

(Lettere, publ. von Corazzini, p. 49 und 50). Aber ob das Franc. Nelli war? — Daß die Variae, so wie wir sie haben, nicht von Petrarca gesammelt sind, sondern wahrscheinlich vom venetianischen Kanzler Benintendi und einem Paolo di Bernardo aus Treviso, hat Voigt in der angeführten Schrift dargethan. Aber ob nicht doch irgendwie eine dritte Sammlung Petrarca's zu Grunde liegt, die er begann und dann nicht veröffentlichte? Daß Petrarca wirklich eine solche Sammlung von Stücken anzulegen anfing, die in der der Fam. nicht mehr Platz hatten, bezeugt die Aeußerung in Fam. XXIV, 13, die man mit Voigt, p. 17, auf die Briefe Sine Titulo nur dann deuten kann, wenn man seine Freude daran hat, in allem Thun und Denken Petrarca's nichts als Lüge und Verstellung zu finden. Die Stelle der Praef. Sen. an Simonides: Est ad Socratem liber Familiarium rerum noster, corpore quidem ingens, et, si sineretur, ingentior futurus, cet. bedeutet natürlich einfach: „ich will jenen Band nicht durch neue Hinzufügungen noch vergrößern (non sinetur), und widme, was ich weiter schreibe, in anderem Bande dir." Voigt hat p. 18 in die Worte ganz falschen Sinn gelegt.

p. 449. Francesco Fiorentino in seinem Aufsatze: La Filosofia del Petrarca, in Scritti Varii di Letteratura, Filosofia e Critica, Napoli, 1876, p. 101 ff. kommt ebenfalls im Grunde zu dem Resultate, daß Petrarca keine Philosophie gehabt hat. Ein zweiter Aufsatz, ib p. 126 ff. führt den Titel: La Filosofia della Storia nel Petrarca, handelt aber von Petrarca's Auffassung der Liebe und seiner Politik; er ist nicht frei von Irrthümern, aber sehr anziehend und glänzend geschrieben.

p. 451. Das Gedicht Italia mia glaubte man ehedem auf Ludwigs des Baiern Römerzug 1328 bezüglich; aber aus dem Inhalte geht hervor, daß es in Oberitalien verfaßt ist, wohin der Dichter zwischen 1326 und 1337 niemals kam. Dann hat man viele andere Daten vorgeschlagen; De Sade setzte die Canzone 1344, wo sich Petrarca in Parma befand, und diese Ansicht acceptirte G. Carducci, Rime di Fr. Petrarca sopra argomenti storici, ecc. p. 105 und 118 ff. D'Ancona setzte sie 1370; denn er glaubt, der Vers: E'l Po dove doglioso e grave or seggio, müsse den Aufenthalt in einer Stadt am Po selbst bedeuten, und damals war Petrarca in Ferrara und gedrückt durch Alter und Krankheit (grave e doglioso), s. Studj di Critica e Storia Lett. p. 84 ff. Aber Petrarca nennt überhaupt den Tiber, Arno und Po als die drei Hauptströme Italiens zur Bezeichnung des ganzen Landes, kann also mit jedem einzelnen Flusse auf den von ihm durchströmten Landestheil überhaupt deuten, mit dem Po also auf die ganze Lombardei, wie dies bemerkt worden ist, s. Carducci's Commentar. Wegen der Aehnlichkeit mit einer Stelle der Vita Solit. könnte man auch an das Jahr 1356 denken, s. Zumbini, Studi sul Petrarca, p. 239, und Ztschr. f. rom. Phil. III, 586 n. Doch muß, nach Carducci, die Canzone vor 1348 verfaßt sein, weil sie nach der alten Anordnung im ersten Theile des Canzoniere steht. Das Gedicht richtet sich gegen das Söldnerwesen; dennoch scheint mir mit dem nome vano senza soggetto wirklich

das Kaiserthum gemeint zu sein, aber nicht als Institution, sondern so wie sich dessen die Söldnerbanden als Aushängeschild bedienten, und in seiner Entwürdigung, ehe ein kräftiger Regent es wieder zu Ehren brachte. Petrarca konnte, ohne seinen Ueberzeugungen untreu zu werden, sagen: „das Kaiserthum ist gegenwärtig nur noch ein leerer Name", und er hat es gesagt, in De Rem. I, 116: ipsum certe inane iam imperii nomen est, plenum famae et rumorum, boni autem omnis effetum et solius umbrae vetustatis innixum. Und De Vita Solit. II, Sect. IV, cap. 4: Etsi de vero imperio loqui eos constat, non de isto quod iam non imperium, sed imago quaedam et imperii umbra est, utinam nostris quoque temporibus verum esset.

p. 453. Den Brief Fam. I, 1, will G. Voigt (Ber. der Sächs. Ges. 1879, p. 47) in einen viel späteren Aufenthalt in Bologna setzen, da schon die erst 1345 gefundenen Briefe Cicero's und die 1333 entdeckte Rede pro Archia citirt sind; aber Tommaso Caloria, an den der Brief sich richtet, soll schon 1341 gestorben sein. Jene Citate wird Petrarca einfach nachträglich bei der Herausgabe zugefügt haben, wie A. Viertel, l. c. p. 10 bemerkte.

p. 457. Die Bezeichnung Epistolae sine titulo kann auch einfach „anonym" bedeuten, wie Boccaccio's senza titolo im Decameron, s. Literaturbl. f. germ. und rom. Phil. 1881, p. 26.

p. 459. G. Voigt, Wiederbel. I, 107, hat die Entdeckung gemacht, daß Petrarca noch einen ganzen Haufen unehelicher Kinder außer den beiden bekannten gehabt habe. Dieses las er sich heraus aus der Stelle der Variae, 43 (ed. Basil. p. 1137): sed si dixero me plures habere notos et plura inde gravamina quam totum fere capitulum cujus ego pars sum, indem er wohl nothos statt notos setzte. Daraus ergäbe sich, daß Petrarca mehr Sprößlinge gehabt hätte als das ganze Capitel zusammen, und das hätte er dem Freunde Bruni so unverschämt geschrieben! Das Ganze ist natürlich ein wunderliches Versehen; man bleibe bei der Lesart der Baseler Ausg. (noti = Bekannte, Angehörige, d. i. Diener und Freunde). — Mit dem Sohne Giovanni war Petrarca wenig zufrieden und klagt oft über ihn. Die Biographen seit De Sade haben dann übertrieben und ihn gar des Diebstahls verdächtigt; dies war aber aus der Luft gegriffen, wie Ztschr. f. rom. Phil. III, 585, gezeigt worden ist.

p. 460. Ueber Petrarca's ital. Gedichte in unvergleichlicher Weise Fr. De Sanctis, Saggio Critico sul Petrarca, Napoli, 1869. — Betreffs der Ausgaben des Canzoniere s. die citirten Bibliographieen. Ich benutzte: Le Rime di Fr. Petrarca con l'interpretazione di G. Leopardi, Firenze, Le Monnier, 1867. — Daß die angeblichen Gedichte Petrarca's, die Thomas in einer münchener Hs. fand, erst nach Petrarca's Tode verfaßt sind, zeigte Witte, Jahrb. f. roman. und engl. Lit. V, 240 ff. Bilancioni wies dann nach, daß sie von dem Petrarchisten Marco Piacentini, Ende des 14. Jahrh., herrühren, s. Lod. Frati, in Giornale Stor. Lett. Ital. II, 350 ff.

p. 469. Die Canzone I'vo pensando wird in dem Pestjahre 1348 ver-

faßt sein, wie die Epist. Poet. I, 14, die im Inhalte und theilweise in den Worten mit ihr übereinstimmt:

Quis dabit ut pennas, posita gravitate, columbae
Induar alta petens . . . .

In der Canzone: Mille fiate ho chieste a Dio quell' ale Con le quai del mortale Carcer nostr' intelletto al ciel si leva. cf. Ecl. XI: Quîs alis coelum terrestria prendent.

Saepius ambiguam gravis indignatio mentem
Digna subit . . .

Canzone: E sento ad or ad or venirmi al core Un leggiadro disdegno . . .

Sed retinet mundus, trahit imperiosa voluptas,
Funestisque ligat nodis violentior usus.

Canzone: Dall' altro non m'assolve Un piacer per usanza in me sì forte . . .
Die Stelle der Canzone: Mirando 'l ciel entspricht Epist. Poet. III, 32:

Fulgentia sidera circum
Volvuntur lege aeterna; nos lumina proni
Figimus in terram . . .

cf. Dante, Purg. XIV, 148. Mit der Stelle: Che dove, del mal suo quaggiù sì lieta, kann man vergleichen De Contemptu Mundi, Praef.: Satis superque satis hactenus terram caligantibus oculis aspexisti, quos si usque adeo mortalia ista permulcent, quid futurum speras, si eos ad aeterna sustuleris.

p. 471. Die Ueberreste der Autographen publ. von F. Ubaldini: [Le Rime di mess. Franc. Petrarca estratte da un suo originale, Roma, 1642]. Einige Proben aus dieser Publikation sind aufgenommen in Muratori's Ausg. des Canzoniere und in die von Comino, Padova, 1732, p. 372 ff. — Ueber Petrarca's Stimme s. Boccaccio's Vita del Petrarca, bei Rossetti, Petrarca, G. Celso e Boccaccio, p. 323. Die Laute ist in Petrarca's Testament erwähnt.

p. 473. Daß Petrarca's Canzonen poetisch höher stehen als die Sonette, ist längst gesagt worden, z. B. von Tassoni und Muratori. Lamartine sagte von den Sonetten (Premières Méditations, Paris, 1872, p. 118): Les premiers vers de ces sonnets me ravissaient en extase dans le monde de mes propres pensées. Les derniers vers me sonnaient mélodieusement à l'oreille, mais faux au coeur. Le sentiment y devient esprit.

p. 473. Von Epist. Poet. I, 1 glaubte Rossetti, sie müsse lange nach Laura's Tode entstanden sein, da Petrarca erst dann so habe von seiner Liebe reden können. Aber im Gegentheil konnte er nur bald nach dem Tode Laura's so sprechen; damals war es ihm möglich zu glauben, der Tod habe seine Liebe ausgelöscht; später sah er, daß das Gegentheil der Fall war, und er hätte dem Freunde sogar die Rime in morte mitgesendet, die seinen Worten widersprochen hätten. Also schrieb er die Epistel, ehe er den 2. Theil des Canzoniere begann. — Daß die Canzone Amor se vuo' ch'io torni von 1350 ist, ergiebt sich aus

dem Autograph bei Ubaldini, s. Fracassetti's chronologische Tabelle vor den Lettere Fam.

p. 476. Das Ende der Rime in morte dürfte gegen 1358 fallen, da aus diesem Jahre eines der letzten Sonette: Tennemi Amor anni ventuno ardendo. Ein Jahr vorher waren schon die Trionfi begonnen, s. Ubaldini citirt bei Fracassetti. Bei Petrarca's Tode waren die Trionfi noch nicht veröffentlicht; Boccaccio fürchtete, sie seien mit anderen Schriften verbrannt worden; s. dessen Brief an Franc. da Brossano, Lettere, ed. Corazzini, p. 383.

p. 479. Ohne Zweifel hat Petrarca auch eine Stelle in Lactanz' Institutiones gekannt, auf welche Liebrecht im Jahrb. f. rom. und engl. Lit. VIII, 354 f. aufmerksam machte; hier wird von einer Dichtung über einen Triumph Amors berichtet, ganz nach der Art derer Petrarca's, und ein Vers des letzteren stimmt sogar im Wortlaute mit dem Ausdrucke bei Lactanz. Zu bemerken ist übrigens, daß damals Boccaccio's Amorosa Visione längst geschrieben war. Ob irgend ein Zusammenhang mit dem Roman de la Rose vorhanden ist, wie Bartoli wollte (I primi due sec. p. 545 f.), läßt sich bezweifeln. Ein Theil des moralischen Grundgedankens ist, wie Zumbini, Studi, p. 151, zeigte, schon in der Africa, II, 428, enthalten, und die Stelle der Africa, kann man hinzufügen, ist wieder eine weitere Ausführung von Boetius' Cons. Phil. II, 7.

p. 480. Direkte Entlehnungen Petrarca's von anderen romanischen Dichtern sind bis jetzt nur wenige nachgewiesen. Sonst galt eine Canzone Cino's als Muster der drei Schwestern; aber nach Bartoli, Stor. Lett. IV, 69, ist es zweifelhaft, ob jenes Gedicht Cino zugehört, da er es in keiner Hs. gefunden hat. Aber Son. Gli angeli eletti zeigt den Einfluß von Cino's Canz. Avvegna ch'i' non aggia. In dem Sonette Beato in sogno und der Sestine Là vêr l'aurora, str. 6, hat er ein Bild von Arnaut Daniel aufgenommen, s. Diez, Leben und Werke der Troub. p. 348, n. Daß der Anfang des Sonettes Benedetto sia 'l giorno e'l mese e l'anno wohl nach dem Verse Ben aial temps el jorns e l'ans el mes in Peire Vidals Lied Non es savis ni gaire ben apres ist, ward von den Commentatoren längst bemerkt. Die Canzone Mai non vo' più cantar dürfte ein Versuch in der dunkelen Weise der Provenzalen sein, wie Bartoli vermuthete, I primi due sec. p. 538. Die Canzone S'i'l dissi mai ist das, was die Provenzalen ein Escondig nannten, und Petrarca hatte dabei gewiß das Lied Bertrans de Born im Sinne: Eu m'escondisc, domna, que mal non mier; dies bemerkte Galvani, Osservazioni sulla Poesia dei Trovatori, Modena, 1829, p. 193 f. Aber gerade hier kann man Petrarca's große Selbständigkeit bewundern.

Register.

